ISBN 85-336-0782-2
9 788533 607828

mar
Martins

C. Stanislavski

Manual do Ator

792.028
S786maP
2.ed.

C. Stanislavski

Manual do Ator

martins
Martins Fontes

O objetivo desta obra é apresentar ao público tudo o que Stanislavski afirmou, *com suas próprias palavras*, sobre as diversas facetas da arte à qual se dedicou de corpo e alma durante toda a sua vida.

Aqui está apresentado, de forma condensada, o alfabeto de seus ensinamentos. Grande parte do material foi extraída de livros já publicados em inglês; mas, graças ao empenho dos arquivistas de Moscou, que coligiram todos os escritos de Stanislavski, inclusive fragmentos e variações, descobriram-se afirmações extremamente substanciais sobre inúmeros tópicos, aqui traduzidas pela primeira vez.

Em sua presente forma, esta obra pode servir de referência de fácil utilização para os que já estão familiarizados com os princípios mais importantes de seus ensinamentos; espera-se, também, que este livro estimule outras pessoas a descobrir, através da leitura dos textos integrais, por que Stanislavski é uma figura tão extraordinária para o teatro, e como elas próprias poderão pôr em prática os seus textos.

CAPA Katia Harumi Terasaka

MANUAL DO ATOR

Título original: AN ACTOR'S HANDBOOK.
Copyright © 1963 by Elizabeth Reynolds Hapgood.
Copyright © 1924, 1936, 1948, 1949, 1958, 1961 by Elizabeth Reynolds Hapgood.
Copyright © 1924 by Little, Brown & Co.
Copyright © 1936 by Theatre Arts, Inc.
Edição em língua portuguesa conforme acordo com
Routledge, Chapman and Hall, Inc.
Copyright © 1989, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição *1989*
2ª edição *1997*
3ª tiragem *2009*

Tradução
JEFFERSON LUIZ CAMARGO

Revisão da tradução
João Azenha Jr.
Revisão gráfica
Ivete Batista dos Santos
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Stanislavski, Constantin, 1863-1938.
Manual do ator / C. Stanislavski ; [tradução Jefferson Luiz Camargo ; revisão da tradução João Azenha Jr.] – 2.ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1997.

Título original: An actor's handbook.
ISBN 85-336-0782-2

1. Arte dramática 2. Stanislavski, Constantin, 1863-1938 3. Teatro I. Título.

CDD-792.028
97-4579 -792

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte dramática : Teatro 792.028
2. Atores de teatro : Arte dramática 792.028
3. Teatro : Artes da representação 792

Todos os direitos desta edição para a língua portuguesa reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

Senti que a única coisa que me cabia fazer era dedicar meu trabalho e minha energia quase que exclusivamente ao estudo da Natureza Criadora. (...) Ao longo de anos de trabalho adquiri uma soma considerável de experiências, e é isso o que tentei compartilhar com vocês.

Stanislavski

Prefácio do editor

Os Estados Unidos e a Inglaterra viram surgir, nos últimos anos, um grande número de livros que se propunham a explicar, interpretar ou reafirmar, de forma simplificada, o pensamento e os ensinamentos de Stanislavski. A 17 de janeiro de 1963, para comemorar o centenário de nascimento do ator e diretor russo, ocorreu ao seu principal editor que a melhor maneira de prestar-lhe um tributo e um serviço seria apresentar ao público tudo o que Stanislavski afirmou, *com suas próprias palavras*, sobre as diversas facetas da arte à qual se dedicou de corpo e alma durante toda a sua vida.

Aqui está, então, apresentado de forma condensada, o alfabeto de seus ensinamentos. Em certa medida, o presente livro baseia-se num "léxico" semelhante, publicado em Moscou, e que me foi enviado pelo filho de Stanislavski, embora a escolha das citações, aqui, tenha sido feita mais em função de sua utilidade para as pessoas de teatro do Ocidente. Grande parte do material foi extraída de livros já publicados em inglês; mas, graças ao empenho dos arquivistas de Moscou, que coligiram todos os escritos de Stanislavski, inclusive fragmentos e variações, descobriram-se afirmações extremamente substanciais sobre inúmeros tópicos, aqui traduzidas pela primeira vez.

Este volume não substitui, de forma alguma, a expressão plena de suas idéias da forma como as encontramos em seus livros, difundidos pelo mundo todo, pelo Ocidente e Oriente, pela Índia, América do Sul e Japão. Em sua presente forma, esta obra pode servir de referência de fácil utilização para os que já estão familiarizados com os princípios mais importantes de seus ensinamentos; espera-se também, que este livro estimule outras pessoas a descobrir, através da leitura dos textos integrais, por que Stanislavski é uma figura tão extraordinária para o teatro, e como elas próprias poderão pôr em prática os seus textos.

Uma vez que as presentes citações foram extraídas de afirmações feitas ao longo de muitos anos – Stanislavski viveu 75 anos –, o leitor perceberá certas mudanças de ponto de vista, de importância secundária. Como Stanislavski nunca se acomodou ("A arte e os artistas devem evoluir, pois, caso contrário, só lhes restará regredir"), ele esteve revendo suas idéias até o último suspiro. O objetivo fundamental, porém, nunca se alterou: "criar a vida de um espírito humano, mas também expressá-lo de forma bela e artística". Independentemente do ângulo de abordagem, seus esforços mantiveram-se constantes no sentido de se alcançar "uma verdade transformada num equivalente poético através da imaginação criadora".

Sob muitos aspectos, Stanislavski foi uma pessoa privilegiada. Era filho de um homem rico, que lhe pôde dar uma educação esmerada, a oportunidade de ver as figuras exponenciais do teatro em seu país e no exterior, e a possibilidade de fazer, bem cedo, os seus próprios experimentos teatrais. Ele poderia não ter passado de um brilhante amador, se não tivesse se voltado para um objetivo mais elevado, sem nunca hesitar diante do árduo caminho para a sua realização. Sua integridade pessoal, bem como sua inesgotável capacidade de trabalho, contribuíram para fazer dele um artista profissional do mais alto nível. Stanislavski também foi extraordinariamente favorecido pela natureza, que lhe deu uma bela aparência física, excelente voz e um grande talento, de tal maneira que, como ator, diretor e professor, estava destinado a influenciar e a inspirar, pelo seu próprio exemplo, as inúmeras pessoas que trabalharam com ele e para ele, ou que tiveram o privilégio de vê-lo em cena com a incomparável companhia do Teatro de Arte de Moscou de seu tempo.

"Vocês podem imaginar (...) o que se exige de um ator, por que um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, bela, variada, emocionante e inspiradora?" Foram estas as suas palavras. Assim foi a sua vida.

E. R. H.

A

Acabamento

Ver CLAREZA, COMEDIMENTO NOS GESTOS.

Ação

Em cena, vocês devem estar sempre representando alguma coisa; a ação e o movimento constituem a base da arte (...) do ator; (...) mesmo a imobilidade exterior (...) não implica passividade. Vocês podem estar sentados sem fazer nenhum movimento, e ao mesmo tempo estar em plena atividade. (...) Freqüentemente a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior. Portanto, (...) vou colocar as coisas nos seguintes termos: em cena é necessário agir, não importa se exterior ou interiormente. Tudo o que acontece em cena tem um objetivo definido. (...) No teatro, toda ação deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e verdadeira (...) e, como resultado final, temos uma atividade verdadeiramente criadora. (...)

1. *Ações físicas*

Um exemplo: Com que se ocupa Lady Macbeth no ponto culminante de sua tragédia? Com o mero ato físico de lavar uma mancha de sangue em sua mão. (...) Também na vida real, muitos dos grandes momentos de emoção são marcados por algum movimento comum, insignificante e natural. (...) Um ato físico trivial adquire um enorme significado interior: a grande luta interior procura uma válvula de escape através de uma dessas ações exteriores. A importância dos atos físicos nos momentos extremamente trágicos ou dramáticos reside no fato de que (...) quanto mais simples forem, mais fácil será apreendê-los, e mais fácil será permitir que eles conduzam vocês ao seu verdadeiro objetivo. (...) Abordando assim a emoção, vocês poderão evitar uma interpretação forçada, e terão como resultado algo natural intuitivo e completo.

Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento; nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isso atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados "elementos" do estado interior de criação.

2. *As ações criam a vida física de um papel*

A criação da vida física equivale à metade do trabalho desenvolvido na criação de um papel, pois este último tem, como nós, duas naturezas: uma física e outra espiritual. Para entremear as ações físicas exteriores com os elementos interiores essenciais, com a vida espiritual de um papel é preciso dispor de material adequado, que vocês encontram na peça e no papel que representam (...), pois um papel, mais do que a ação na vida real, deve ser uma fusão das duas vidas – a da ação exterior e a da ação interior – num esforço mútuo que visa a alcançar um determinado objetivo.

O espírito não pode senão responder às ações do corpo, desde que, naturalmente, elas sejam autênticas e fecundas e tenham um objetivo. (...) Graças a esta abordagem, (...) um papel ganha conteúdo interior. (...) A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos.

Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. O fato de o herói de uma peça acabar se matando não é tão importante quanto as razões interiores que o levaram ao suicídio. Se suas razões não ficarem claras, ou não despertarem interesse, sua morte será um fato insípido, que não nos provocará nenhuma sensação mais forte. Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que a precipitou. Em outras palavras, há uma perfeita união entre a essência física e espiritual de um papel. É isto que utilizamos em nossa psicotécnica.

3. *Padrão de ações físicas*

Façam uma relação das ações físicas que empreenderiam caso se encontrassem na situação de seu personagem imaginário. Façam este mesmo trabalho com o papel textual. (...) Façam uma lista das ações que seu personagem realiza, de acordo com o enredo da peça. (...) Se a obra do dramaturgo (...) originar-se (...) das fontes vitais da natureza humana, bem como da experiência e dos sentimentos humanos, (...) os dois inventários apresentarão muitas coincidências, especialmente em todos os pontos básicos. (...) Sintam-se, ainda que parcialmente, em seu papel, e deixem que seu papel sinta-se, ainda que parcialmente, em vocês mesmos: este é o primeiro passo para que vocês sejam absorvidos pelo seu papel, e para que consigam vivê-lo.

As pessoas que não compreendem a linha das ações físicas num papel costumam rir quando lhes explicamos que uma série de ações simples, físicas e realistas são capazes de emprestar (...) a vida de uma alma humana a um papel. (...) A questão fundamental não se encontra nestas ações triviais e realistas,

mas em toda a seqüência criativa, desencadeada em decorrência de tais ações físicas.

. *An Actor Prepares*
. *Creating a Role*
. *Stanislavski's Legacy*

Ver ELEMENTOS DO ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO, IMOBILIDADE, JUSTIFICAÇÃO, PSICOTÉCNICA, TEMPO-RITMO NO MOVIMENTO.

Acentuação

A acentuação é um dedo em riste, que aponta para algo e lhe desvenda o significado. (...) [Ela] seleciona a palavra-chave, (...) o ponto culminante do subtexto. Sabemos que a terceira dimensão é usada na pintura para dar a impressão de profundidade. (...) Pois no discurso também existem diversos planos, responsáveis pela criação da perspectiva de uma frase. A palavra mais importante destaca-se, com alto grau de definição, na linha de frente do plano sonoro. As palavras menos importantes criam uma série de planos mais profundos. (...) O ponto principal não é tanto o volume, e sim a qualidade da acentuação, que pode combinar-se com a entonação; (...) por sua vez, esta última confere à palavra várias nuanças de sentimento: carinho, maldade, ironia, um toque de desdém, respeito, e assim por diante. Coordenação significa [estabelecer uma] harmoniosa integração (...) dos níveis de volume de acentuação, com o objetivo de se ressaltarem determinadas palavras. (...) Outro método de enfatizar uma palavra-chave é alterar o seu andamento e o seu ritmo.

. *Building a Character*

Ver ENTONAÇÃO E PONTUAÇÃO, FALA, PAUSAS NA FALA, SUBTEXTO, VOLUME DE VOZ.

Ações físicas

Ver AÇÃO.

Acrobacia

Hoje vamos acrescentar cambalhotas às nossas atividades. Embora possa parecer estranho, isto ajuda um ator em seus momentos de maior exaltação e inspiração criadora. (...) A razão é que a acrobacia ajuda a desenvolver o poder de decisão. Para um acrobata seria um enorme desastre entrar em devaneios no momento exato de dar um salto mortal, ou qualquer outro tipo de salto que lhe pusesse em risco o pescoço. São momentos em que não há lugar para indecisões; sem parar para refletir, ele deve colocar-se nas mãos do acaso e de sua habilidade. Seja como for, tem de saltar. É exatamente isso que o ator deve fazer ao atingir o ponto culminante de seu papel. (...) O ator não pode parar para pensar, duvidar, tecer considerações, ficar pronto para pôr-se à prova. Tem de agir, executar o seu salto a todo o vapor.

No entanto, a maioria dos atores tem uma atitude inteiramente diferente com relação a isto. Entram em pânico diante dos grandes momentos, e tentam, com enorme antecedência, preparar-se meticulosamente para os mesmos. Isto resulta em nervosismo e pressões que não os deixam soltar-se nos momentos culminantes, quando devem entregar-se por completo aos seus papéis.

Quando tiverem desenvolvido força de vontade em seus movimentos e ações corporais, vocês terão muito mais facilidade em incorporá-los ao seu papel, e aprenderão a entregar-se sem pensar, instantânea e inteiramente, ao poder da intuição e da inspiração. (...) Além do mais, a acrobacia pode ainda lhes oferecer outra vantagem. Pode torná-los mais ágeis e dar-lhes maior eficiência física em cena ao se levantarem, ao se curvarem e correrem, e sempre que fizerem um grande número de movimentos rápidos e difíceis. A acrobacia lhes ensinará a atuar num tempo e ritmo rápidos, impossíveis para um corpo que não tenha sido treinado.

. *Building a Character*

Ver BALÉ, PLASTICIDADE DE MOVIMENTO, TÉCNICA EXTERIOR, TREINO DO CORPO.

Adaptação

Adaptação [significa] o emprego, pelas pessoas, tanto de recursos humanos interiores quanto exteriores, no sentido de se ajustarem umas às outras numa grande diversidade de formas de relacionamento, e também como um recurso para afetar um objeto [pessoa]. As adaptações são feitas consciente e inconscientemente. (...) As mais poderosas, vivas e convincentes são produto da (...) natureza, (...) e são quase inteiramente subconscientes em sua origem.

Cada ator tem seus próprios atributos especiais. (...) Estes provêm de várias fontes. (...) Cada mudança de circunstância, cenário, lugar da ação e tempo, traz consigo um ajustamento correspondente.

Todos os tipos de comunicação (...) requerem um tipo específico de ajustamento. Se as pessoas, na vida (...) normal, necessitam e fazem uso de uma grande variedade de adaptações, os atores precisam de um número proporcionalmente maior, pois temos que manter um contato constante entre nós, o que nos impõe a necessidade de recorrermos a incessantes ajustamentos. A qualidade do ajustamento representa um papel importante: expressividade, colorido, ousadia, delicadeza, gradações, requinte e bom gosto.

Há dois momentos no processo de emprego das adaptações: em primeiro lugar, a seleção de um ajustamento, e, em segundo, sua execução, que em grande parte é subconsciente.

Nosso subconsciente tem sua própria lógica. Ao considerarmos as adaptações subconscientes tão necessárias à nossa arte, (...) constatamos que os maiores artistas as utilizam. Entretanto, nem mesmo essas pessoas excepcionais podem produzi-las a qualquer momento. Sua manifestação só ocorre nos momentos de inspiração.

. An Actor Prepares

Ver COMUNHÃO, INSPIRAÇÃO, NATUREZA.

Aforismo de Puchkin

Puchkin, o grande poeta russo, escreveu o seguinte a respeito dos dramaturgos: "Sinceridade de emoções, sentimentos que parecem verdadeiros em circunstâncias dadas: eis o que pedimos de um dramaturgo."

De minha parte, acrescento (...) que isto é, também, exatamente o que pedimos de um ator. (...) O trabalho de um ator não é criar sentimentos, mas apenas *produzir as circunstâncias dadas, nas quais os sentimentos verdadeiros serão espontaneamente criados.* (...) "Sentimentos que parecem verdadeiros" (...): isto não quer dizer sentimentos reais, mas algo muito próximo deles e das emoções criadas de forma indireta, através da incitação de sentimentos interiores autênticos.

. An Actor Prepares
. Building a Character

Ver CIRCUNSTÂNCIAS DADAS, SINCERIDADE DAS EMOÇÕES.

Ajustamentos

Ver ADAPTAÇÃO.

Análise

Em que (...) consiste a análise? Seu objetivo é tentar descobrir estímulos criadores para atrair [estimular] o ator, sem os quais não pode haver nenhuma identificação com o papel. O objetivo da análise é o aprofundamento emocional da alma de um papel. (...) A análise estuda as circunstâncias e os fatos externos na vida de um espírito humano no papel; ela busca, na própria alma do ator, as emoções comuns ao papel e a ele mesmo, além das sensações, experiências e quaisquer elementos que estabeleçam uma ligação entre ele e seu papel; ademais, ela busca descobrir qualquer material, espiritual ou de outra natureza, que seja pertinente à criatividade.

A análise disseca, desvenda, examina, estuda formas de procedimento, rejeita e confirma; revela a orientação e concepção básicas de uma peça e de um papel, o superobjetivo e a linha contínua de ação. Este é o material com que ela alimenta a imaginação, os sentimentos, as idéias e a vontade.

A análise não é um processo exclusivamente intelectual. Muitos outros elementos entram em sua constituição, todas as aptidões e qualidades da natureza de um ator. (...) A análise é um meio de vir a conhecer uma peça, isto é, de senti-la. (...) Isso significa que, durante o processo de análise, é preciso usar a mente com o máximo de prudência.

Tenham um domínio pleno das ações físicas; elas representam a chave da liberdade para (...) a natureza criadora, e protegerão seus sentimentos contra tudo o que for forçado. (...) Na medida em que vocês forem *impelidos* para as ações físicas, serão *afastados* da vida de seu subconsciente, deixando-o, assim, livre para agir, e induzindo-o a trabalhar de forma criativa. Esta ação da natureza e seu subconsciente é tão sutil e profunda, que aquele que cria não tem consciência dela. (...) Meu método põe em ação, por meios normais e naturais, as forças criadoras mais sutis da natureza. (...) Esta auto-análise naturalmente induzida é o que desejo enfatizar. (...) Ao nos deixarmos absorver pelas ações físicas imediatas, não refletimos sobre o complexo processo de análise interior que, natural e imperceptivelmente, se desenrola dentro de nós, e nem temos consciência do mesmo.

Dispomos de muitas maneiras de aprender através da análise de uma peça e de seu papel. Podemos recontar o conteúdo da peça, fazer listagens de fatos, eventos e circunstâncias propostas pelo autor. Podemos dividir em partes uma peça, analisá-la pormenorizadamente e dividi-la em seus diferentes estratos, meditar sobre algumas questões que ela nos sugere e descobrir as respostas, (...) organizar discussões gerais e debates, (...) avaliar e comparar todos os fatos, descobrir nomes para as unidades e objetivos. (...) Em sua diversidade, todos esses métodos práticos fazem parte de um processo único de análise, ou de se chegar a conhecer a peça e os papéis que vocês nela representam. (...) Busquem os estímulos criadores que irão gerar uma renovação contínua de estímulos de grande intensidade emocional e constantes acréscimos de um material capaz de dar vida ao espírito de um papel.

. *Collected Articles, Speeches, Talks, Letters*
. *Collected Works*, vol. IV
. *Creating a Role*

Ver AÇÃO, ESTÍMULOS À MEMÓRIA EMOCIONAL.

Andar em cena

Em cena, somos obrigados a andar corretamente, tal como o pretendeu a natureza. (...) As pessoas que não foram dotadas pela natureza com um modo de andar bom e normal (...) recorrem a todos os tipos de artifícios para esconder esta deficiência. Andam (...) de modo especial, de forma pitoresca e sem naturalidade. Entretanto, este tipo de andar teatral, característico de palco, não deve ser confundido com o verdadeiro andar no palco, que se baseia em leis naturais. (...) Vamos reaprender a andar, tanto em cena quanto na vida real.

. *Building a Character*

Ver PLASTICIDADE DE MOVIMENTO.

Aqui e agora

Quanto ao estado criador de um ator, é extremamente importante que ele sinta o que chamo de "Eu sou". Existo aqui e agora, como parte componente da vida de uma peça, em cena. (...) A forma de ajudar um ator a *descobrir-se em seu papel e a descobrir o papel em si próprio* (...) é deixá-lo decidir, com sinceridade, como responder à pergunta: O que eu faria aqui e agora se, na vida real, tivesse que agir em circunstâncias análogas àquelas determinadas pelo meu papel?

. *Collected Works*, vol. III

Ver ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO EM CENA, "EU SOU", MÁGICO SE, PAPEL DENTRO DO ATOR.

Arrebatamento interior

Em cena, tudo o que vocês fizerem friamente irá destruí-los, pois os deixará habituados à ação automática e mecânica, destituída de imaginação.

O que pode ser mais eficaz para estimulá-los interiormente e deixá-los mais arrebatados do que uma criação imaginária que tenha tomado conta de seus espíritos?

Um verdadeiro artista deixa-se arrebatar por tudo o que acontece ao seu redor, interessa-se entusiasticamente pela vida, que se torna, para ele, o objeto de seu estudo e de suas paixões. (...) Tenta assimilar as impressões que recebe do exterior, e, como artista, (...) procura fixá-las em seu coração. (...) Não se pode ser frio quando se trabalha com a arte. (...) Vocês têm de possuir um certo grau de entusiasmo interior.

Nossa mente pode ser ativada a qualquer momento. Mas isto não é suficiente. Precisamos da colaboração fervorosa e direta de nossas emoções e desejos, bem como de todos os outros elementos de nosso estado interior de criação. (...) Assim como a levedura provoca a fermentação, a percepção da vida de seu papel provoca uma espécie de arrebatamento interior, a ebulição necessária para um ator.

O entusiasmo artístico é a força motriz da criatividade. O exaltado fascínio que acompanha o entusiasmo é um crítico sutil, um inquiridor incisivo e o melhor dos guias para as profundidades do sentimento, inalcançáveis através de uma abordagem consciente.

A capacidade de inflamar seus sentimentos, sua vontade e sua mente é uma das qualidades do talento de um ator e um dos objetivos fundamentais de sua técnica interior.

. *An Actor Prepares*
. *Creating a Role*

Ver FORÇAS MOTIVAS INTERIORES.

Arte da representação

Nela, o ator também vive o seu papel. (...) Esta identificação parcial com o nosso método (...) permite-nos ver esse outro tipo também como verdadeira arte.

O ator, contudo, vive o seu papel apenas como uma preparação para o aperfeiçoamento de uma forma exterior. (...) Uma vez determinada, ele a reproduz com o auxílio de músculos mecanicamente treinados. (...) Viver o seu papel não representa o momento principal da criação, (...) mas é apenas um dos estágios preparatórios do trabalho artístico posterior. (...) Muitas vezes [tais atores] têm uma técnica brilhante, e conseguem dar conta de um papel sem (...) nenhum desgaste e esgotamento nervoso; (...) em geral, pensam que é insensato sentir.

Esse tipo de arte é menos profundo do que belo, e sua eficácia é mais imediata do que verdadeiramente poderosa; nele, a forma é mais relevante do que o conteúdo. (...) Os sentimentos humanos delicados e profundos não se sujeitam a essa técnica. A arte da representação requer perfeição, para que continue sendo arte.

. *An Actor Prepares*

Arte do ator e arte do diretor

O processo criativo do ator começa quando ele se deixa absorver pela peça. Antes de tudo ele deve descobrir, por si próprio ou com a ajuda do diretor, o motivo fundamental da peça a ser produzida, (...) a essência. (...) A esta linha de ação básica, que atravessa todos os episódios, (...) damos o nome de *linha de ação contínua*. (...)

A interpretação de um drama e o caráter físico de sua representação em cena são sempre, e inevitavelmente, subjetivos até certo ponto, matizados tanto pelas características pessoais quanto nacionais do diretor e dos atores. (...) Tendo chegado à essência, que determina a linha de ação contínua da peça, todos os participantes da futura produção serão por ela conduzidos em seu trabalho criador: cada qual, de acordo com seu grau de aptidão, tentará conceber em termos de atuação a mesma meta artística que o dramaturgo estabeleceu para si em seu meio de expressão.

Quanto à forma exterior de uma produção – os cenários, adereços, etc. –, trata-se de coisas que só têm valor na medida em que ajudem a promover a expressividade da ação dramática, a arte do ator; nunca se deve, em nenhuma circunstância, atrair o público em função de qualidades artísticas independentes, algo que grandes artistas entre os nossos cenógrafos têm tentado fazer atualmente. Tanto os cenários quanto a música incidental não passam de fatores auxiliares e de apoio na arte teatral, e o diretor tem o dever de extrair dos mesmos apenas o necessário para iluminar o drama que se desenrola diante do público, cuidando para que nunca extrapolem sua função de elementos subordinados àquilo que os atores foram chamados a realizar em cena.

. Stanislavski's Legacy

Ver ESSÊNCIA DE UMA PEÇA OU PAPEL, INTENÇÃO CRIADORA DE UMA PEÇA, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA.

Artista ideal

Imaginem um *artista ideal* que tenha decidido dedicar-se a um único e vasto propósito em sua vida: elevar e entreter o público através de uma elevada forma de arte, e revelar as belezas espirituais que se ocultam nos textos dos gênios poéticos. (...) Toda a sua vida será consagrada a esta grandiosa missão cultural.

Um outro tipo de artista pode usar seu sucesso pessoal para transmitir suas próprias idéias e sentimentos às massas. As pessoas extraordinárias podem ter uma grande diversidade de propósitos elevados.

Nesse caso, o superobjetivo de qualquer produção será apenas um passo para a realização de um importante objetivo em suas vidas, (...) um *supremo objetivo.*

. An Actor Prepares

Atenção

1. *Concentração*

A criatividade é, antes de tudo, a completa concentração de toda a natureza do ator. Numa das representações de uma celebridade que na ocasião nos visitava, (...) senti a presença do estado criador em sua forma de atuar, a liberdade de seus músculos em combinação com uma grande concentração geral. (...) Sua atenção estava no palco, e em nenhuma outra parte.

Um ator deve ter um ponto de atenção, e esse (...) não deve estar na platéia. Quanto mais atraente for o objeto, mais nossa atenção se concentrará nele. Na vida real, sempre há (...) objetos que prendem nossa atenção, mas no teatro as condições são diferentes, e provocam interferências na vida normal do ator, de tal forma que *um esforço* se faz necessário para fixar a atenção, (...) para reaprendermos a olhar as coisas no palco, *e a vê-las.*

Naturalmente, a intensa observação de um objeto desperta o desejo de se fazer alguma coisa com ele. Por sua vez, o ato de se fazer alguma coisa com ele intensifica a observação do mesmo. Esta inter-reação estabelece um contato mais intenso com o objeto que ocupa a atenção de vocês. (...) Ao observar a atuação de grandes artistas, (...) sua inspiração criadora sempre está estreitamente ligada à concentração de sua atenção. (...) Quando a atenção de um ator não está voltada para os espectadores, (...) ele adquire um domínio especial sobre os mesmos, (...) forçando-os a participar ativamente da vitalidade de sua arte. (...) O ator de hábitos disciplinados pode manter sua atenção dentro dos limites de um *círculo de atenção*, bem como concentrar-se em qualquer coisa que entre nesse círculo e ouvir, sem que precise aguçar os ouvidos, tudo o que se passa além do círculo. (...) Ele pode, inclusive, restringir o círculo para criar um estado que podemos chamar de *solidão em público.* (...) Este círculo de atenção geralmente é flexível, podendo ser ampliado ou diminuído pelo ator em conformidade com tudo o que deva

ser acrescentado para ajustar-se aos objetivos da ação no palco. Dentro dos limites do círculo há um *objeto central de atenção* imediato. (...) *A criatividade em cena*, durante a preparação de um papel ou ao longo de todas as suas representações, exige a completa concentração de toda a natureza física e interior [do ator], e a participação de todas as suas faculdades físicas e interiores.

2. *Concentração da atenção sensorial*

Para manterem a atenção fixa em seu objeto enquanto estão representando, vocês precisam de um outro tipo de atenção, que provoca uma reação emocional. Devem ter algo que estimule seu interesse no objeto de sua atenção, e que sirva para acionar todo o seu mecanismo criador. É claro que não há necessidade de atribuir uma vida imaginária a cada objeto, mas vocês devem ser sensíveis à influência que eles possam exercer sobre vocês. (...) As circunstâncias imaginárias podem transformar o próprio objeto e acentuar a reação de suas emoções para com o mesmo. (...) Vocês devem aprender a transfigurar um objeto, que deixará de ser algo friamente racional ou intelectual para transformar-se em alguma coisa calorosamente *sentida.* Nós, atores, damos a esse processo o nome de *atenção sensorial.* (...) Trata-se de algo especialmente valioso para o trabalho criador da preparação da "vida de um espírito humano num papel".

3. *Objetos imaginários de atenção*

A atenção interior concentra-se nas coisas que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos nas circunstâncias imaginárias. (...) Vemos tais imagens com uma visão interior. (...) O mesmo se pode dizer de nossos sentidos de audição, olfato, tato e paladar. (...) Esta vida abstrata oferece-nos uma fonte permanente de material para a nossa concentração interior de atenção; (...) mas os objetos imaginários exigem uma capacidade de atenção muito mais disciplinada ainda. (...) Utilizem os exercícios (...) elaborados para a imaginação, pois eles são igualmente eficazes para a concentração da atenção.

4. *Atenção física*

Sua atenção física [voltou-se] para o deslocamento de energia ao longo de uma rede de músculos. No processo de relaxamento muscular, é preciso concentrar este mesmo tipo de atenção na tentativa de descobrir os pontos de pressão. O que é a pressão ou espasmo muscular, senão o deslocamento de uma energia que se encontra bloqueada? (...) É importante que sua atenção atue sempre em conjunto com a corrente de energia, pois isso ajuda a criar uma (...) linha contínua de importância fundamental para a nossa arte.

5. *Atenção concentrada e material de criação*

A emoção está no fundo de todo processo de obtenção de material de criação. Mas o sentimento não substitui uma enorme quantidade de trabalho intelectual. (...) Depois que vocês tiverem aprendido a observar a vida ao seu redor, e utilizá-la em seu trabalho, deverão voltar-se para (...) o material emocional vivo em que se baseia o que há de fundamental em sua criatividade. (...) Impressões (...) do intercâmbio direto e pessoal com outros seres humanos, (...) muitas experiências espirituais e invisíveis refletem-se em nossa expressão facial, em nossos olhos, voz, fala e gestos; mesmo assim, não é fácil sentir a natureza interior de um outro ser, já que as pessoas não costumam desvendar os recessos de suas almas. (...) Quando o universo interior de alguém (...) revela-se nitidamente a vocês através de suas atitudes, pensamentos e impulsos, acompanhem de perto suas ações e estudem as condições em que esta pessoa se encontra.

Estamos lidando aqui com o tipo mais delicado de concentração de atenção, e com uma capacidade de observação que é subconsciente em sua origem.

À medida que vocês avançarem, aprenderão muitas outras formas de estimular seus diferentes “eus” subconscientes, e de transferi-los para o seu processo criador; é preciso admitir, porém, que não podemos reduzir este estudo da vida interior de outros seres humanos a uma técnica científica. (...) Não olhem para as coisas com um olho frio e analítico, nem andem com um lápis na mão. (...) Não ajam como um frio observador da vida de outra pessoa, mas permitam que [seu estudo] eleve a temperatura de sua própria atitude criadora.

Depois de uma observação e de um estudo prolongados e penetrantes, o ator adquire um excelente material criativo.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. II
. *My Life in Art*
. *Stanislavski's Legacy*

Ver COMUNHÃO, CONTATO COM O PÚBLICO, LINHA CONTÍNUA, MATERIAL PARA A CRIATIVIDADE, OBSERVAÇÃO, RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS, SOLIDÃO EM PÚBLICO.

Atenção física

Ver ATENÇÃO.

Atenção sensorial

Ver ATENÇÃO.

Atitude amadorística

O pior inimigo do progresso é o preconceito: trata-se de um sentimento que inibe os avanços e bloqueia os caminhos que levam aos mesmos. Em nossa arte, um exemplo de tais preconceitos é o ponto de vista que defende uma atitude amadorística por

parte de um ator, com relação ao seu trabalho. Não pode existir arte alguma sem virtuosismo, prática e técnica, tanto mais necessários quanto maior for o talento. Os amadores rejeitam a técnica, numa atitude que não reflete suas convicções conscientes, mas sim e tão-somente uma preguiça desenfreada. (...) De fato, muitos há entre os atores profissionais que jamais modificaram sua atitude amadorística para com a arte de representar.

. *Collected Works*, vol. I
. *My Life in Art*
. *Stanislavski's Legacy*

Ator como senhor de sua arte

É preciso ser um grande artista para expressar as paixões e os sentimentos elevados – um ator cuja força e técnica sejam extraordinárias. (...) Sem [estas últimas] um ator é incapaz de transmitir as esperanças e sofrimentos do homem.

A falta de entendimento e instrução dá um caráter de amadorismo à nossa arte.

Sem um completo e profundo domínio de sua arte, um ator é incapaz de transmitir ao espectador tanto a concepção e o tema quanto o conteúdo vivo de qualquer peça.

Um ator cresce ao longo do desenvolvimento de seu trabalho. (...) Depois de alguns anos de estudo [um ator] aprende a seguir, por si mesmo, o curso de ação ideal (...) e, tendo aprendido a realizar adequadamente o seu trabalho, torna-se senhor de sua arte.

. *Creating a Role*
. *Collected Articles, Speeches, Talks and Letters*
. *Collected Works*, vols. I e VI

Ver PSICOTÉCNICA.

Ator como verdadeiro artista

Um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, diversificada e estimulante. Deve estar informado não somente do que se passa nas grandes cidades, mas também nas pequenas, nos vilarejos distantes, nas fábricas e nos grandes centros culturais do mundo. Deve estudar a vida e a psicologia do povo em meio ao qual vive, bem como de diferentes segmentos da população de seu país e do exterior.

Precisamos ampliar nossas perspectivas para representar as peças de nosso tempo e de muitos outros povos. (...) Para chegar ao apogeu da fama, um ator precisa de algo mais do que apenas seu talento artístico: ele deve ser, também, um ser humano ideal, (...) capaz de avaliar as questões fundamentais de sua época e de entender o valor representado pela cultura na vida de seu povo, (...) bem como de refletir as inquietações do espírito de seus contemporâneos.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. II

Ver ARTISTA IDEAL.

Ator em seu papel

Chamamos de intimidade à percepção do ator dentro de seu papel, bem como à percepção do papel dentro do ator. (...) Suponhamos que vocês estudem profundamente a peça toda, (...) encontrem as ações apropriadas e habituem-se a executá-las do começo ao fim. Assim procedendo, terão estabelecido (...) a vida física de um papel. (...) Nunca se esqueçam (...) de que as ações (...) são baseadas nos sentimentos interiores. (...) Em seu íntimo, paralelamente à linha das ações físicas, vocês possuem uma linha contínua de emoções que beiram as raias do subconsciente. (...) Além disso, vocês podem falar pelo seu personagem através de sua própria pessoa. (...) Trabalhem para chegar ao ponto de assumir concretamente um novo papel, como se este fosse a sua própria vida. Quando sentirem aquela verdadeira afinidade com o seu papel, (...) o ser recém-criado por vocês se tornará alma de sua alma e carne de sua carne.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. VI

Ver AÇÃO, LINHA CONTÍNUA, PAPEL DENTRO DO ATOR.

Atores "inspirados"

Há momentos em que, súbita e inesperadamente, vocês se elevam ao ponto culminante de sua arte e arrebatam o público. Nestas horas, estão criando de acordo com sua inspiração (...), mas será que teriam vitalidade suficiente para representar os cinco grandes atos de *Otelo* com o mesmo entusiasmo com que, por acaso, representaram uma parte daquela pequena cena? (...) Tal proeza estaria muito distante da força de um gênio de extraordinário temperamento. (...) Para os objetivos a que nos propomos, vocês devem ter (...) uma técnica psicológica bem desenvolvida, um enorme talento, grandes reservas físicas e nervos resistentes. Tanto quanto os atores "inspirados", que não admitem a técnica, vocês não possuem essas qualidades. Ambos confiam inteiramente na inspiração. Se esta inspiração não se manifestar, nem eles nem vocês terão nada com que preencher os espaços vazios.

Quase invariavelmente os atores não admitem que leis, técnicas, teorias, e menos ainda um sistema, participem de alguma forma da elaboração de seu trabalho. Os atores são dominados por seu "gênio". Quanto menos talentoso for um ator, maior será o seu "gênio", que não lhe permite fazer uma abordagem consciente de sua arte. Tais atores (...) consideram um incômodo todo fator consciente que interfira em sua criatividade. Acham mais fácil ser ator pela graça de Deus. Não vou negar que, em algumas ocasiões, e por motivos desconhecidos, são capazes de um domínio intuitivo e emocional de seus papéis, e atuam razoavelmente em uma cena, ou mesmo durante toda uma representação. Um ator, porém, não pode arriscar sua carreira em alguns sucessos ocasionais. (...) O acaso não é arte. (...) Sobre ele, nada pode ser construído.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*

Ver ATITUDE AMADORÍSTICA, INSPIRAÇÃO.

Atores usam seus próprios sentimentos

Será que devemos usar nossos mesmos e velhos sentimentos (...) em todos os tipos de papel, de Hamlet a Sugar, em *O pássaro azul*? E o que mais podemos fazer? (...) Vocês esperam que um ator invente todo o tipo de novas sensações, ou até mesmo uma nova alma, para cada papel que interpretar? Quantas almas teria ele que abrigar? (...) Pode ele desfazer-se de sua própria alma e substituí-la por outra, que alugou por ser mais adequada a um determinado papel? Onde poderia obtê-la? Podemos tomar emprestadas *coisas* de todos os tipos, mas é impossível apropriar-se dos sentimentos de outra pessoa. Meus sentimentos são inalienavelmente meus, assim como os seus só a vocês pertencem. Podemos compreender um papel, simpatizarmo-nos com a pessoa representada e colocarmo-nos em seu lugar, de modo a agir exatamente como ela agiria. Isso despertará, no ator, sentimentos análogos àqueles que são necessários para o papel. Tais sentimentos não pertencerão à pessoa criada pelo autor da peça, mas sim ao próprio ator. Quando um verdadeiro artista repete o solilóquio "ser ou não ser", de *Hamlet*, coloca nos versos uma grande parcela de sua própria concepção de vida. (...) Para ele, é necessário que os espectadores sintam sua afinidade interior com aquilo que está dizendo.

A escala musical tem apenas sete notas, e o espectro solar somente sete cores primárias; no entanto, na pintura e na música, respectivamente, as combinações dessas cores e notas são impossíveis de enumerar. O mesmo se pode dizer de nossas emoções fundamentais.

• *An Actor Prepares*
• *Stanislavski's Legacy*

Ver ATUAÇÃO VERDADEIRA, JUSTIFICAÇÃO, VIVER UM PAPEL.

Ator na ópera

O objetivo do diretor de ópera é pôr em evidência a *ação inerente à imagem musical* e dar nova forma a essa composição sonora, expressando-a em termos dramáticos, ou seja, *visuais.*

Em outras palavras: o que deve determinar a ação, em muito maior grau do que o simples texto, deve ser a partitura musical. O objetivo do diretor é explicar com exatidão o que o compositor pretendia dizer ao escrever cada frase de sua partitura, e que ação dramática tinha em mente, mesmo que esta última tenha adquirido forma apenas em seu subconsciente.

Creio que nada justifica a divisão das óperas em óperas para serem cantadas (*Operas for singing*) e dramas musicais, uma vez que *toda* ópera é um drama musical. (...) Numa ópera, o expoente máximo da ação é o *cantor-ator*, e não o regente, que em geral não consegue apreender o ponto principal da ação dramática. (...) A qualidade fundamental do aparato de que necessita um artista de ópera é, sem dúvida nenhuma, uma voz bem colocada que lhe permita cantar tanto as *vogais* quanto as *consoantes.* Estas últimas são mais importantes, pois são elas que sustentam a intensidade sonora do acompanhamento orquestral. O famoso cantor Battistini devia seu volume vocal à capacidade que tinha de dar maior intensidade ao seu timbre através das consoantes. (...) Tamagno foi um Otelo dramático e magnífico na ópera, porque estudou seu papel com o grande ator trágico Salvini, e teve o próprio Verdi como seu mentor musical. Outro mestre da dicção foi Chaliapin; (...) graças a seu gênio intuitivo, ele foi capaz de encontrar a expressão exata, conseguindo, assim, um efeito insuperável.

Os apontamentos de Richard Wagner contêm, entre outras coisas, o segredo da produção de uma ópera. É possível dar vida aos heróis wagnerianos e transformá-los em seres humanos; para tanto, basta despojá-los de tudo o que seja "operístico", e delinear suas ações em consonância com o *significado interior* da música, e não com os efeitos *exteriores.*

Em termos de ópera, meu ponto de partida é a música; inicialmente, tento descobrir o que levou o compositor a escrever a obra em questão. Depois, tendo descoberto sua motivação, procuro reproduzi-la na ação dos cantores. Se a orquestra executa um prelúdio, introduzindo uma cena antes que a ação se inicie, não nos damos por satisfeitos com o fato de a orquestra tê-lo simplesmente executado, mas colocamo-lo em termos cênicos, no sentido das ações, palavras e frases. Assim, geralmente usamos a ação para ilustrar os outros instrumentos que dão colorido à orquestra. Se um instrumento introduz o tema da morte, o cantor sentirá as emoções correspondentes. Ele não deve negligenciar esses prelúdios e usar o tempo para limpar a garganta ou preparar sua entrada, mas já deve, a essa altura, fazer parte do padrão contínuo, do desenvolvimento da vida de uma alma humana no papel que representa na peça.

A ligação com a música deve ser tão intensa, que a ação seja representada no mesmo ritmo da mesma. Isto, porém, não significa que o ritmo deva ser um fim em si próprio. (...) Gostaria que esta união do ritmo [da ação] com a música fosse imperceptível para o público. Tentamos fazer com que as palavras se incorporem à música, e que sejam pronunciadas com musicalidade. (...) Uma vez que considero a ópera uma criação coletiva de várias artes,

creio que as palavras, o texto e a dicção devem ser trabalhados de uma forma impecável pelo cantor; o público deve compreender tudo o que estiver acontecendo em cena. Desejo, inclusive, que todas as palavras do elenco e do coro sejam inteligíveis.

Chaliapin (...) é o grande exemplo a ser seguido na ópera. Não se podem criar Chaliapins, (...) mas seu método deve ser ensinado, pois artistas de sua magnitude só aparecem uma vez em cada século.

Chegamos à era do ator. Ele é a pessoa principal do teatro. (...) O que se faz necessário, na ópera, não é apenas um bom cantor, mas também um bom ator. Deve haver uma correspondência harmoniosa entre a arte dramática e a arte vocal-musical.

. *Collected Works*, vol. VI
. *Stanislavski's Legacy*

Ver FALA, TEMPO-RITMO DA FALA, TEMPO-RITMO DO MOVIMENTO.

Ator no cinema

No cinema, o ator é obrigado a ser incomparavelmente mais qualificado e tecnicamente mais capacitado do que o ator de teatro, caso dele se exija a verdadeira arte, e não uma representação trivial e corriqueira. (...) Os atores de cinema precisam de uma completa formação teatral. Tal formação há que se fundamentar num repertório de gênios universais como Shakespeare, Griboyedov, Gogol e Tchekhov, e não em meros roteiros cinematográficos.

Muitas vezes os atores de cinema têm de representar as últimas tomadas de um filme, e só depois as primeiras; precisam morrer primeiro, e depois nascer. Tudo isso costuma ser improvisado; ensaiam a morte e, depois, o nascimento.

. *Collected Works*, vol. VI

Ator no teatro

Em nosso teatro, cuja gênese se encontra nas tradições de Shchepkin, o lugar principal sempre coube ao ator. Por ele, fizemos tudo o que nos era possível fazer.

Acima de tudo, o teatro existe para o ator, sem o qual não pode absolutamente existir.

Em cena, o único rei e senhor é o ator talentoso. (...) A principal diferença entre a arte do ator e as demais artes reside no fato de que os outros artistas (cujo trabalho prescinde da representação diante de um público) podem criar sempre que estiverem inspirados. O artista do palco, porém, deve ser o senhor de sua própria inspiração, e precisa saber evocá-la na hora exata anunciada pelos cartazes do teatro. Este é o segredo fundamental de nossa arte.

. *My Life in Art*

Ver ARTE DO ATOR E ARTE DO DIRETOR, INSPIRAÇÃO, PSICOTÉCNICA.

Atuação em conjunto

Suponhamos que um ator, numa produção cuidadosamente preparada, (...) afaste-se tanto da verdadeira representação de seu papel, que passe a atuar de forma rotineira e inteiramente mecânica. Terá ele o direito de fazê-lo? (...) Ele não participou sozinho da produção da peça, nem é o único responsável pelo trabalho realizado na mesma. Num empreendimento desse tipo, cada um trabalha por todos, e todos por um. Deve haver um sentimento de responsabilidade recíproco. (...) A despeito de minha grande admiração pelos extraordinários talentos individuais, não aceito nenhuma forma de estrelismo; o esforço criador em comum está na raiz da arte que praticamos. É uma atividade que requer uma atuação em conjunto, e quem quer que destrua este esforço comum estará cometendo um crime (...) contra a própria arte à qual se dedica. O público gosta de nos ver em peças em que temos um *superobjetivo* (...) claramente definido, e uma *linha de ação contínua* bem desenvolvida. (...) Isto inclui tudo: atuação em conjunto, bons atores e uma compreensão adequada da peça produzida.

. *Collected Articles, Speeches, Talks, Letters*
. *Collected Works*, vol. III

Ver CENAS DE MULTIDÃO, DISCIPLINA, ÉTICA NO TEATRO, SUPEROBJETIVO.

Atuação mecânica

Na atuação mecânica não há necessidade de um processo vivo. (...) Vocês entenderão isto melhor quando vierem a identificar as origens e os métodos da atuação mecânica, por nós chamados de "carimbo". (...) Alguns destes clichês habituais tornaram-se tradicionais, e são transmitidos de geração a geração; (...) outros, ainda, são inventados pelos próprios atores.

O tempo e o hábito constante modificam até mesmo (...) as coisas sem sentido, transformando-as em algo que nos é próximo e caro. (...) Não importa quão hábil um ator possa ser em sua escolha de convenções cênicas: devido à qualidade mecânica que lhes é inerente, ele não pode comover os espectadores por intermédio delas, e então busca refúgio no que chamamos de *emoções teatrais.* Estas são uma espécie de imitação artificial da periferia dos sentimentos físicos.

O pior de tudo é que os clichês preencherão todos os espaços vazios de um papel a que o sentimento vivo ainda não conseguiu atribuir um corpo sólido. Além do mais, em geral os clichês precedem ao sentimento, razão pela qual um ator deve proteger-se com o máximo de consciência contra esses artifícios. Isto se aplica inclusive aos atores de grande talento, capazes de verdadeira criatividade.

. An Actor Prepares

Ver CLICHÊS DE REPRESENTAÇÃO, EMOÇÕES TEATRAIS.

Atuação verdadeira

Não se pode criar sempre inconscientemente e com inspiração. Não existe um tal gênio em todo o mundo. Antes de mais nada, nossa arte nos ensina, portanto, a criar consciente e verdadeiramente, pois esta será a melhor maneira de preparar o caminho para o desabrochar do subconsciente, que é inspiração. Quanto mais momentos criadores vocês tiverem em seus papéis, maiores serão suas oportunidades de serem tomados por um fluxo de inspiração. Representar verdadeiramente significa ser exato, lógico, coerente, empenhar-se, sentir e atuar em uníssono com o seu papel.

Se assumirem todos estes processos interiores, e ajustá-los à vida física e espiritual da pessoa que estão representando, vocês estarão fazendo algo que chamamos de *viver o papel.*

Para representar verdadeiramente, vocês devem enveredar pelo caminho dos objetivos certos, como se estes fossem sinais de demarcação a orientá-los através de uma planície árida e deserta.

. An Actor Prepares

Ver ATORES USAM SEUS PRÓPRIOS SENTIMENTOS, INSPIRAÇÃO, LÓGICA E CONTINUIDADE, PSICOTÉCNICA, SUBCONSCIENTE.

Atuar em alta tensão

Cada ator tem sua própria concepção do que é o efeito obtido pela fala. Alguns tentam obtê-lo por meio da tensão física. Cerram os punhos, ficam ofegantes, (...) tremem da cabeça aos pés, tudo com o objetivo de impressionar o público. Tal método os obriga a forçar a voz numa linha horizontal. (...) Isto (...) é (...) o que chamamos de atuação "em alta tensão". Na verdade, este procedimento não produz volume; leva, apenas, aos gritos e à rouquidão, limitando o alcance vocal do ator.

. *Building a Character*

Ver CONTATO COM O PÚBLICO, VOLUME DE VOZ.

Autocrítica

Temam os seus admiradores! Aprendam, no devido tempo, a entender e a amar a verdade cruel a respeito de si próprios. (...) Falem a respeito de sua arte somente com aqueles que podem lhes dizer a verdade.

A maioria dos atores tem medo da verdade, não por serem incapazes de suportá-la, mas porque ela pode destruir, no ator, a fé que ele tem em si próprio.

. *My Life in Art*

Ver CRÍTICA INTOLERANTE, EXIBICIONISMO.

Avaliação dos fatos de uma peça

A vida interior (...) dos personagens oculta-se nas circunstâncias externas de suas vidas, ou seja, nos fatos da peça. A importância da avaliação dos fatos está em ela forçar os atores a entrar mentalmente em contato uns com os outros, levando-os a entrar em ação, colocar todo o seu empenho no que fazem, triunfar sobre o destino ou sobre outras pessoas, ou ceder diante dos mesmos. A avaliação revela os objetivos dos atores, suas vidas pessoais, as atitudes mútuas do próprio ator – enquanto organismo vivo dentro de um papel – para com os outros personagens da peça. (...) Ela lança luz sobre (...) a vida interior da peça.

Avaliar os fatos significa descobrir a chave para o enigma da vida interior de um personagem, que se oculta sob o texto da peça.

. *Creating a Role*

Ver AÇÃO, CIRCUNSTÂNCIAS DADAS, ENREDO, SUBTEXTO, TEXTO.

B

Balé

Apesar de ser uma arte magnífica, o balé não é adequado a nós, artistas dramáticos. Precisamos de algo mais. Precisamos de outra plasticidade, outra graça, outro ritmo, outro repertório de gestos, outra forma de andar e outra forma de movimento. Dos artistas da dança só devemos tomar emprestada sua extraordinária capacidade de trabalho e seu conhecimento de como disciplinar o corpo.

. My Life in Art

Ver ACROBACIA, PLASTICIDADE DE MOVIMENTO, TREINO DO CORPO.

Beats[1]

[Trata-se, supostamente, de uma pronúncia equivocada de "bits"[2] – que neste livro chamamos de *unidades* – por parte dos primeiros professores russos que difundiram o método de Stanislavski nos Estados Unidos – nota do editor norte-americano.]

Ver UNIDADES-EPISÓDIOS.

---

[1] Batida, golpe, vibração, compasso, etc. (N. do T.)

[2] Unidade, partícula, unidade de medida de informação, etc. (N. do T.)

C

Caracterização e transformação

Afirmo que todos os atores devem lançar mão de caracterizações. Claro está que não devem fazê-lo no sentido das características exteriores, mas sim no das interiores. (...) Isto não significa que [o ator] deva abrir mão de sua individualidade e personalidade; significa que, em cada papel, ele deve encontrar sua individualidade e personalidade, mas, não obstante, ser diferente em cada um deles. Quanto à caracterização interior, trata-se de algo que só se pode configurar a partir dos elementos interiores do próprio ator, que devem ser sentidos e escolhidos de modo a se ajustarem à imagem do personagem a ser representado. (...) Se isto for preparado com eficiência, a caracterização exterior certamente será uma decorrência natural. (...) Oxalá cada ator realize sua caracterização exterior a partir do material de sua própria vida, da vida real ou imaginária de outras pessoas, utilizando sua intuição e auto-observação, (...) estudando pinturas ou obras literárias, (...) ou observando os fatos do cotidiano – em resumo, a partir de todas as fontes possíveis. (...) Em toda esta busca exterior, porém, o ator jamais deve perder sua própria identidade.

Qualquer papel que não inclua uma verdadeira caracterização será pobre, falso para com a vida; e o ator incapaz de exprimir o caráter dos papéis que representa é um ator monótono e pobre de recursos. Na verdade, não há no mundo uma única pessoa que não possua seu próprio caráter individual. (...) Eis a razão pela qual proponho aos atores uma completa metamorfose interior e exterior.

Há atores, e especialmente atrizes, que não sentem a necessidade de preparar caracterizações, ou de transformar-se em outros personagens, pois sempre adaptam todos os papéis ao seu próprio fascínio.

Há uma grande diferença entre buscar e escolher, em si mesmo, as emoções relativas a um papel, e alterar o papel para ajustá-lo aos recursos mais fáceis de que se dispõe.

[Um ator] não irá entregar-se por inteiro ao seu papel a menos que se deixe arrebatar pelo mesmo. Quando isto acontece, ele identifica-se inteiramente com o papel, e transforma-se.

A caracterização é uma coisa extraordinária quando vem acompanhada por uma verdadeira transposição, uma espécie de reencarnação. Já que um ator é chamado a criar uma imagem enquanto está em cena (...) [a caracterização] torna-se necessária para todos [os atores]. Em outras palavras, todos os atores que são artistas devem fazer uso da caracterização.

Um dos requisitos fundamentais de um ator é o de que ele tenha a capacidade de transformar-se de corpo e alma.

. *Building a Character*
. *Collected Articles, Speeches, Talks, Letters*
. *Collected Works*, vols. III e IV
. *My Life in Art*

Ver ATORES USAM SEUS PRÓPRIOS SENTIMENTOS, TÉCNICA EXTERIOR, TIPOS.

Carimbo

Ver ATUAÇÃO MECÂNICA, CLICHÊS DE REPRESENTAÇÃO.

Cenário e adereços

O cenário, os adereços e todos os elementos externos da produção só têm valor na medida em que acentuam a expressividade da ação dramática, da *atuação*. (...) A luz e o som representam um papel importante em nossa vida interior: o crepúsculo, as brumas ou o pôr-do-sol exercem sobre nós um efeito inteiramente diverso do nascer do sol. (...) [Em cena], porém, só são eficazes quando estão impregnados de verdade artística, não sendo apenas fatos banais e cotidianos. (...) Em outras palavras, não importa se o cenário é convencional, estilizado ou realista, (...) pois receberemos com agrado qualquer cenário, desde que o mesmo seja apropriado. A vida, em si, é tão complexa e diversificada, que não há variações suficientes de inventividade cênica para fazer frente a todos os seus aspectos. (...) O importante é que tanto o cenário quanto toda a produção de uma peça sejam convincentes (...) para o público e para os atores.

. *Collected Works*, vol. VI

Ver CENÁRIOS, ESTÍMULOS À MEMÓRIA EMOCIONAL, FIGURINOS E ADEREÇOS, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES, PREDOMÍNIO DO CENÓGRAFO.

Cenários

O ambiente exerce uma grande influência sobre os seus sentimentos. (...) Quando a produção externa de uma peça está estreitamente ligada à vida espiritual dos atores, em geral ela adquire mais importância em cena do que na vida real. Se for capaz de (...) produzir o estado de espírito ideal, será mais fácil, para o ator, dar uma conformação aos aspectos interiores de seu papel, influenciando todo seu estado psíquico e toda sua capacidade de

sentir. Em tais condições, o cenário é um poderoso estímulo às nossas emoções.

. *An Actor Prepares*

Ver CENÁRIO E ADEREÇOS, ESTÍMULOS À MEMÓRIA EMOCIONAL.

Cenas de multidão

O ensaio das cenas de multidão é extremamente cansativo, tanto para os diretores quanto para os atores. Recomenda-se, portanto, que tais ensaios sejam dinâmicos, sem, contudo, estenderem-se por muito tempo. Deve predominar a mais rigorosa disciplina; todos devem preparar-se com antecedência e já conhecer bem todos os seus movimentos e atitudes em cena. Numa cena de multidão, cada movimento é ampliado várias vezes, o que nos obriga a ter o maior cuidado em sua escolha. Se não for assim, nosso objetivo não será alcançado.

São estas as razões pelas quais as cenas de multidão exigem o rigor e a disciplina de um estado de sítio. Isso não nos deve surpreender, já que um diretor pode estar coordenando as ações de várias centenas de pessoas. (...) Ninguém pode atrasar-se ou faltar aos ensaios, deixar de tomar notas das instruções do diretor, etc.

Se houver ordem, disciplina e uma adequada divisão do trabalho, o esforço coletivo de vocês será agradável e produtivo, pois estará baseado numa ajuda recíproca. (...) Vocês terão (...) presente no espírito que este é um empreendimento coletivo; que todos (...) estão produzindo em conjunto, ajudando-se uns aos outros, numa relação de dependência mútua.

Ao abordarmos as cenas de multidão, devemos considerar ainda um outro aspecto. Somos forçados a estabelecer uma relação direta e imediata com a totalidade de um objeto. Algumas vezes voltamo-nos para indivíduos na multidão; em outros momentos, temos de abarcar o todo, numa forma ampliada de intercâmbio recíproco. O fato de a maior parte dos componentes de uma cena de multidão não apresentarem nenhuma semelhança entre si, e de contribuírem com as mais variadas emoções e pensamentos para esse intercâmbio recíproco, atribui uma intensidade muito maior ao processo. A qualidade do grupo também estimula o temperamento de cada componente, e o de todos em conjunto. Isto excita os protagonistas, o que cria uma forte impressão nos espectadores.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. III

Ver COMUNHÃO, DISCIPLINA, ÉTICA NO TEATRO.

Círculo de atenção

Ver ATENÇÃO, SOLIDÃO EM PÚBLICO.

Circunstâncias dadas

Esta expressão significa (...) o enredo da peça, os fatos, eventos, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes e adereços, iluminação e sonoplastia, enfim, todas as circunstâncias dadas a um ator, que deve levá-las em conta ao criar seu papel.

[O *mágico*] *Se* é o ponto de partida, as circunstâncias dadas são o desenvolvimento.

. *An Actor Prepares*

Ver AFORISMO DE PUCHKIN, ANÁLISE, AVALIAÇÃO DOS FATOS DE UMA PEÇA.

Circunstâncias propostas

Ver AÇÃO, CIRCUNSTÂNCIAS DADAS.

Clareza

[As ações] devem ser claras como as notas de um instrumento (...), de outra forma, a marcação dos movimentos de um papel será confusa e estará sujeita, tanto interior quanto exteriormente, a ser indefinida e desprovida de arte. Quanto mais delicado o sentimento, tanto mais precisão, clareza e qualidade plástica são exigidas para a sua expressão física. O desenvolvimento claro e definido da continuidade bem como o acabamento, são símbolos tanto de uma técnica apurada quanto de um verdadeiro talento. (...) Todos os momentos da atuação de um artista talentoso devem ser clara e plenamente sentidos.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*
. *Collected Articles, Speeches, Talks, Letters*

Ver LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, LÓGICA E CONTINUIDADE.

Clichês de representação

Para este tipo de atuação, elaborou-se uma grande quantidade de efeitos pitorescos, que pretendem representar por recursos exteriores todos os tipos de sentimentos. (...) Há formas especiais de se recitar um papel (...) com (...) artifícios declamatórios (...) para exprimir as paixões (...) humanas (mostrar os dentes e revirar o branco dos olhos quando se sente ciúmes, [...] arrancar os cabelos [...]), imitar (...) tipos (...) (os camponeses cospem no chão, [...] os aristocratas brincam com suas *lorgnettes*). (...) Alguns desses clichês já estabelecidos (...) são transmitidos de geração a geração. (...) Em geral, antecipam-se aos sentimentos, obstruindo-lhes o caminho; esta é a razão pela qual um ator deve precaver-se, com a máxima consciência, contra tais recursos, e isto se aplica inclusive aos atores talentosos, capazes de verdadeiras proezas de criatividade em seu trabalho.

(...) O erro de grande parte dos atores consiste em não se preocuparem com a ação em si, mas com seus resultados. (...) Os sentimentos são o resultado de algo que já aconteceu anteriormente. (...) Quanto ao resultado, este se produzirá por si mesmo.

Devido à excitação e ao caráter público de sua atividade criadora, um ator busca produzir mais emoção do que na verdade tem. (...) Pode exagerar suas ações, fingindo exprimir sentimentos, (...) o que acaba por destruí-los. (...) A objeção imposta pelo seu senso da verdade é o melhor controle de que o ator deve lançar mão em tais ocasiões.

. *An Actor Prepares*

Ver ATUAÇÃO MECÂNICA, DIRETOR COMO DITADOR, EMOÇÕES TEATRAIS.

Comedimento nos gestos

A atuação de um ator que se perde num emaranhado e na multiplicidade de gestos em muito se assemelha a uma folha de papel cheia de borrões. (...) Antes de se dedicar à criação exterior de seu personagem, (...) ele deve livrar-se de todos os gestos supérfluos. (...) Seu domínio [sobre eles] deve ser tal, que ele os mantenha sempre sob o seu controle. (...) O uso excessivo dos gestos dilui um papel. (...) Além dos gestos, os atores (...) fazem muitos movimentos involuntários, num esforço para ajudarem a si próprios, sempre que se vêem diante de trechos difíceis de seus papéis. (...) Esses movimentos assumem a forma de cãibras compulsivas, e de uma hipertensão tão desnecessária quanto prejudicial. (...) Como é agradável ver, em cena, um artista que tem autodomínio e não se deixa levar por todos esses gestos convulsivos e espasmódicos. Graças a essa contenção, vemos surgir claramente o perfil de seu papel.

O comedimento nos gestos é de particular importância no campo da caracterização. (...) Ocorre freqüentemente que um ator só consiga encontrar três ou quatro gestos característicos. Para satisfazer-se com esse número de gestos durante toda uma peça, é preciso dispor da máxima economia de movimentos. (...) Os gestos característicos não podem (...) ser repetidos com muita freqüência, pois podem deixar de exercer o efeito pretendido.

O autodomínio e o acabamento encontram-se entre as maiores qualidades dos artistas de teatro que atingiram um nível superior em sua arte.

. *Building a Character*

Ver GESTO, TÉCNICA EXTERIOR.

Comunhão

1. *Comunicação com o público através de seu parceiro*

Se os atores realmente querem prender a atenção de um grande público, devem esforçar-se ao máximo para manter, entre si, uma troca incessante de sentimentos, pensamentos e ações, e o material interior para essa troca deve ser suficientemente interessante para manter os espectadores atentos e interessados.

Quando quiserem se comunicar com uma pessoa, busquem primeiro a sua alma, seu mundo interior. (...) Quando falarem com a pessoa com quem estiverem contracenando, aprendam a manter sua atenção fixa, até certificarem-se de que seus pensamentos penetraram no subconsciente de seu coadjuvante. Por sua vez, vocês devem aprender a assimilar, a cada vez como se fosse a primeira, as palavras e os pensamentos de seu coadjuvante, a cujas falas devem estar muito atentos, mesmo que as tenham ouvido inúmeras vezes nos ensaios e nas representações diante do público. Esta relação deve estabelecer-se cada vez que atuarem juntos, e isto requer uma grande concentração de atenção, técnica e disciplina artística.

Algumas pessoas pensam que nossos movimentos exteriores e visíveis são uma manifestação de atividade, e que o mesmo não se pode dizer dos atos invisíveis e interiores de comunhão espiritual. (...) Cada manifestação de uma atividade interior é importante e valiosa. Aprendam, portanto, a valorizar esta comunhão interior, pois trata-se de uma das mais importantes fontes de ação.

2. *Emissão e absorção de raios*

Por acaso vocês nunca sentiram, na vida real ou em cena, no processo de comunhão mútua com seu companheiro de cena que algo fluiu de vocês, como se fosse uma corrente que partisse dos seus olhos ou da ponta dos seus dedos? (...) Que nome podemos dar a essas correntes invisíveis que usamos para nos intercomunicarmos? Algum dia a pesquisa científica irá ocupar-se deste fenômeno. Por enquanto, vamos dar-lhes o nome de *raios*.

A absorção desses raios é o processo contrário. Quando estamos calmos e em atitude de repouso, quase não percebemos esse processo de irradiação. Quando, porém, nos encontramos num estado emocional exacerbado, tanto os raios emitidos quanto os recebidos ficam muito mais definidos e tangíveis.

3. *Garra*

Se vocês forem capazes de estabelecer uma cadeia longa e coerente desses sentimentos, ela acabará por tornar-se tão poderosa, que vocês terão alcançado aquilo que chamamos de garra. Sua emissão e absorção (de raios) serão, então, muito mais fortes, intensas e palpáveis.

Nós, atores, precisamos ter essa mesma capacidade de captar com nossos olhos, ouvidos e todos os nossos sentidos. Se um ator tem que ouvir, que haja intenção em seu ato. (...) Se tiver que olhar para alguma coisa, que use plenamente seus olhos. (...) Para uma peça simples, vocês precisam apenas de uma garra comum, mas para uma peça de Shakespeare é preciso ter uma garra absoluta.

[Garra] é aquilo que um buldogue tem nas mandíbulas. Tudo isso, porém, deve ser feito sem nenhuma tensão muscular desnecessária.

An Actor Prepares

Ver CONTATO COM O PÚBLICO, PÚBLICO.

Comunicação

Ver ADAPTAÇÃO, COMUNHÃO.

Concentração

Ver ATENÇÃO.

Contato com o público

Os atores não devem manter um contato direto com o público; devem fazê-lo de forma indireta. (...) A dificuldade está no fato de estarmos, simultaneamente, em relação com nosso coadjuvante e com o espectador. Com o primeiro, nosso contato é direto e consciente; com o segundo, é indireto e inconsciente.

Quando o espectador está presente durante (...) um intercâmbio emocional e intelectual, é como se ele fosse a testemunha de uma conversa; (...) fica exaltado. (...) Os espectadores, porém, (...) só podem compreender e participar indiretamente do que está se passando no palco enquanto este intercâmbio continuar existindo entre os atores.

Falem alto, e então serão ouvidos, (...) esqueçam-se do público e só se preocupem com aqueles que estiverem contracenando com vocês.

. *An Actor Prepares*

Ver COMUNHÃO, PÚBLICO.

Conteúdo interior

Ver AÇÃO.

Contra-ação

Toda *ação* tem uma *reação* que, por sua vez, intensifica a primeira. Em toda peça encontramos, ao lado da ação principal, sua contra-ação. Trata-se de um fato positivo, pois o resultado inevitável é uma ação ainda maior. Precisamos deste choque de propósitos, e de todos os problemas deles decorrentes a serem resolvidos. Deles resulta a atividade, que constitui a base de nossa arte.

. *An Actor Prepares*

Ver AÇÃO.

Convenção

Da forma como são, o teatro e seu cenário constituem uma convenção, e não podem ser outra coi-

sa. Mas será que disto se pode deduzir que quanto mais convenção houver, tanto melhor? Toda convenção é boa e aceitável? Há boas e más convenções; as boas devem permanecer, e são até mesmo bem-vindas; as más, porém, devem ser destruídas. A teatralidade é uma convenção; é eficiência cênica em seu melhor sentido. Tudo o que contribui para a peça e para o desempenho do ator deve ser cênico. A convenção que dá ao ator condições de criar vida na peça e nos personagens em cena é boa e eficaz em termos teatrais.

Esta vida, porém, deve ser convincente. Não pode ser decorrente de uma falsidade evidente. Para ser convincente no palco, até mesmo uma mentira deve ter o aspecto de uma verdade; deve dar a impressão de possuir uma qualidade verdadeira, para que os atores e o público possam acreditar nessa convenção.

As boas convenções devem ser belas não apenas de uma forma que revele o brilho e o fascínio teatrais. Belo é aquilo que eleva espiritualmente a vida de um ser humano, tanto em cena quanto na platéia.

A produção pode ser (...) realista, estilizada, moderna, naturalista, impressionista, futurista – isto não faz a menor diferença, desde que ela seja convincente e verdadeira, ou aparentemente verdadeira, bela no sentido de que é artística, dignificante, e criativa no sentido de que produz a verdadeira vida de um ser humano, sem o que não pode haver arte alguma.

As convenções que não satisfazem esses requisitos são más.

. My Life in Art

Ver SENSO DA VERDADE, VERDADE ARTÍSTICA – BELEZA NATURAL.

Cópia

Há o diretor de excepcional talento, que mostra ao ator como este deve representar o seu papel. Quanto mais hábeis forem suas demonstrações, mais profunda será a impressão causada por ele, e maior a escravização do ator. Tendo visto o brilhante tratamento dado a seu papel, o ator desejará representá-lo exatamente como o mesmo lhe foi demonstrado. Não será nunca capaz de libertar-se da impressão que recebeu, e ver-se-á compelido a imitar desajeitadamente o modelo. (...) Depois de uma tal demonstração, o ator vê-se despojado de liberdade e de opinião própria sobre o seu papel.

Devemos permitir que cada ator produza aquilo de que é capaz, em vez de perseguirmos um objetivo que se encontra além de sua capacidade de criação.

. Creating a Role

Ver ARTE DO ATOR E ARTE DO DIRETOR, DIRETOR COMO DITADOR, IMITAÇÃO.

Criação coletiva

Todos os funcionários do teatro, do porteiro, bilheteiro e chapeleira ao lanterninha, todas as pessoas com as quais o público tem contato ao entrar no teatro, do quadro de funcionários até os administradores, num escalão mais alto, e finalmente os próprios atores, todos participam de uma criação conjunta com o dramaturgo, (...) que leva o público a se reunir em função da peça que escreveu. Todos servem aos objetivos fundamentais de nossa arte, aos quais se submetem. Todos, sem nenhuma exceção, participam da produção. Qualquer pessoa que dificulte, em maior ou menor grau, nosso esforço comum no sentido da realização de nosso objetivo básico, deve ser vista como um membro indesejável de nossa comunidade. Se algum funcionário dirigir-se de forma pouco hospitaleira a uma pessoa do público, estragando assim o seu bom humor, terá desferido um golpe contra (...) o objetivo de nossa arte. (...) O dramaturgo, o compositor e o elenco contribuem, todos, para a criação da atmosfera necessária no seu lado da ribalta. (...) Esta dependência absoluta sob a qual se colocam todos os que trabalham no teatro, e que visa à realização do objetivo fundamental de nossa arte, é algo que vigora não só durante as representações, mas também durante os ensaios. (...) Os artistas só podem ser bem-sucedidos em seu trabalho sob determinadas condições necessárias. (...) Um mau ensaio (...) impede que o ator exprima adequadamente as idéias do dramaturgo, (...) sua principal tarefa.

Se a ordem for mantida, e se o trabalho for bem planejado, o trabalho em grupo será agradável e frutífero. (...) Nossa arte é um empreendimento coletivo em que todos dependem de todos. (...) Os talentos só podem desenvolver-se (...) sob uma atmosfera de amizade recíproca.

. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. VI

Ver ATUAÇÃO EM CONJUNTO, CENAS DE MULTIDÃO, DISCIPLINA, ÉTICA NO TEATRO.

Criação da vida interior de um papel

O objetivo fundamental de nossa arte é a criação da vida de um espírito humano e sua expressão numa forma artística. É por essa razão que começamos por refletir sobre o aspecto interior de um papel e sobre como criar sua vida espiritual através do processo interior de viver um papel. (...) As fontes mais profundas do subconsciente de um ator só se revelarão espontaneamente, trazendo consigo os sentimentos, (...) quando ele sentir que, em cena, sua vida interior e exterior estiverem fluindo natural e regularmente. (...) Uma vez que nós, atores, não compreendemos esta força motriz, (...) costumamos chamá-la, simplesmente, de natureza. (...) O processo criativo de viver e experimentar um papel é um processo *orgânico,* fundamentado nas leis físicas e espirituais que regem a natureza humana.

. *An Actor Prepares*

Ver NATUREZA, VIVER UM PAPEL.

Crítica intolerante

Um crítico intransigente pode enlouquecer um ator e reduzi-lo a um estado de impotência. Procurem a falsidade apenas até o ponto em que esta busca os ajude a encontrar a verdade. Não se esqueçam que um crítico implacável pode criar mais falsidade em cena do que qualquer outra pessoa, pois o ator contra o qual se volta a sua crítica deixa, involuntariamente, de seguir seu caminho certo, e exagera a própria verdade ao ponto de torná-la falsa.

Um crítico calmo, sábio e compreensivo é o melhor amigo do artista. Ele não os importunará constantemente por causa de ninharias, mas estará sempre atento à substância do trabalho de vocês.

. *An Actor Prepares*

Ver AUTOCRÍTICA, CRÍTICOS.

Críticos

Quando perguntei a um jornalista (...) como conseguiam formar críticos [teatrais] tão extraordinários, fui informado acerca de um método muito inteligente e propositado, que se costuma empregar na Alemanha. Pedem a um jovem crítico que escreva um artigo elogioso. (...) Qualquer um é capaz de julgar desfavoravelmente; (...) para elogiar, porém, é preciso ser um especialista.

A arte [de um crítico] exige de quem a exerce um talento extraordinário, memória emocional, conhecimento e qualidades pessoais. (...) É muito raro encontrar todas estas qualidades reunidas numa única pessoa, razão pela qual são tão poucos os bons críticos.

Antes de mais nada, um crítico deve ser um poeta e um artista, para que possa julgar (...) a produção literária do dramaturgo e a forma original e criativa que o ator deu à mesma. (...) Um crítico deve ser absolutamente imparcial, (...) para que suas opiniões possam inspirar confiança.

. *My Life in Art*

Ver CRÍTICA INTOLERANTE.

D

Dança

[A dança] não é parte fundamental do (...) trabalho do corpo. Sua função é (...) complementar, preparatória para outros exercícios importantes. (...) Trata-se de um excelente corretivo para a posição dos braços, pernas, costas. (...) Os exercícios de barra do balé são (...) esplêndidos. De igual importância para a plasticidade e expressividade do corpo é o desenvolvimento das extremidades dos braços e pernas, dos pulsos, dedos e tornozelos. Aprendam [em suas aulas de dança] a descobrir os processos de desenvolvimento, reforço e colocação de suas vértebras. (...) Enquanto a ginástica desenvolve movimentos que, de tão definidos, chegam a ser abruptos, (...) a dança tende a deixar os gestos fluentes, amplos, cadenciados.

. *Building a Character*

Ver BALÉ, PLASTICIDADE DE MOVIMENTO, TREINO DO CORPO.

Dedos

Se os olhos são o espelho da alma, as pontas dos dedos são os olhos do nosso corpo.

As mãos de vocês não refletirão um significado verdadeiro enquanto não tiverem seus movimentos aperfeiçoados. Aprendam a sentir (...) com as pontas dos dedos. Até mesmo a mais leve tensão poderá impedi-los de penetrar os domínios do subconsciente. Desenvolvam seus pulsos e mãos. Fiquem uma semana inteira trabalhando-os, depois verifiquem os resultados e critiquem-se mutuamente.

É claro que as mãos podem assumir inúmeras posições diferentes, mas vocês devem aprender a justificar cada uma delas. (...) O mais importante é que os dedos sejam livres, o que irá mantê-los sempre na posição adequada, (...) fazendo-os desenvolver uma extraordinária leveza. As mãos de Chaliapin eram sempre diferentes em todos os papéis que cantava.

. *An Actor Prepares*
. *Talks with Opera Studio Students*, 1935

Ver BALÉ, OLHOS, RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS.

Diretor

A responsabilidade pela montagem de uma peça em todos os seus pormenores, por sua expressividade artística e pelo conjunto da representação, encontra-se nas mãos do diretor. O mesmo se aplica à configuração externa de uma representação.

Precisamos de um diretor que seja um psicólogo e um artista. (...) Para que possa transmitir seus conhecimentos aos outros, um diretor deve conhecer bem todos os aspectos relativos à sua atividade, (...) no sentido de que até certo ponto ele também precisa ser um ator. (...) Ele deve sentir a psicotécnica do ator, seus métodos e sua forma de abordar os papéis que representa, todas as complexas emoções ligadas à nossa profissão e à atuação em público. De outra forma, um diretor não encontrará uma linguagem comum com a qual possa comunicar-se com os atores. O trabalho conjunto do diretor e dos atores bem como a busca da essência da peça começam com a análise e desenvolvem-se através da linha de ação contínua. Mais tarde surge a especificação da linha contínua para cada um dos papéis – aquele impulso fundamental de cada papel que, por derivar naturalmente de seu caráter, define sua posição na ação geral da peça.

É nisso que deve consistir, em minha opinião, o trabalho de um diretor atual. (...) Com relação (...) aos diretores, só nos cabe aconselhá-los a não impingir nada a seus atores, e a não tentar levá-los a ultrapassar os limites de suas possibilidades, mas sim a incentivá-los. (...) Estimulem num ator um apetite pelo seu papel. Isto preserva a liberdade do artista criativo.

. *Collected Works*, vols. VI e VII
. *Stanislavski's Legacy*

Ver ARTE DO ATOR E ARTE DO DIRETOR, ATUAÇÃO EM CONJUNTO, DIRETOR COMO DITADOR, ENSAIO, TEATRO.

Diretor como ditador

Suponhamos que o diretor seja a figura mais importante do teatro. O projeto da produção desloca-se, assim, para o primeiro plano. A ênfase principal incide sobre os efeitos cênicos, o enredo e a ação. Haverá um grande fluxo de inventividade, muitos truques sensacionais, várias manobras para atrair a atenção do público, e agrupamentos – os efeitos serão a parte mais importante da representação. A função do ator será relegada à de um acessório, sujeito às manipulações do diretor. Em todos os teatros onde o dramaturgo, o cenógrafo ou o diretor dispõem de autoridade suprema, o ator passa a ser um elemento secundário. Limita-se a fingir sua caracterização de acordo com a criatividade de outros. Isto leva aos clichês de representação. Com uma pressão tão violenta sendo exercida sobre um ator,

podemos estar certos de que ele não viverá verdadeiramente o seu papel.

. *Stanislavski's Legacy*

Ver ARTE DO ATOR E ARTE DO DIRETOR, CLICHÊS DE REPRESENTAÇÃO, DIRETOR.

Diretor de cena

Ver DIRETOR.

Disciplina

A disciplina férrea (...) é absolutamente necessária em qualquer atividade em grupo. (...) Isto se aplica sobretudo à complexidade de uma representação teatral. (...) Sem disciplina, não pode existir a arte do teatro!

. *Building a Character*

Ver ÉTICA NO TEATRO.

Disposição de espírito

Ver ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO EM CENA.

Drama

Este é o mais difícil dos temas de estudo em toda a arte do teatro. (...) A palavra em si deriva do grego antigo, e significa "ação culminante". A palavra latina "actio" tem a raiz que usamos em nossos termos: *ação*, *ator*, *ato*. Assim, o significado de drama em cena é a ação culminando diante de nossos olhos, e o ator é um elemento que participa da mesma.

A arte do teatro assumiu, em todas as épocas, uma forma coletiva, e sempre atingiu seu ponto culminante quando o talento de um dramaturgo-poeta uniu-se ao talento dos atores. (...) O conteúdo de um drama tem o caráter de ação que se desenrola diante dos olhos do público. Nele, as pessoas assumem os papéis que lhes são mais adequados na ação que se desenvolve ao longo de uma trajetória consistente e definida, rumo ao objetivo final estabelecido pelo autor. (...) Só quando existir uma profunda adesão à individualidade artística do autor, assim como às idéias e sentimentos que constituem a essência criadora do drama, poderá o teatro revelar toda a sua profundidade artística e expressar a plenitude de uma obra poética, bem como a forma requintada de sua composição.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. I
. *My Life in Art*

Ver ESSÊNCIA DE UMA PEÇA OU PAPEL, CRIAÇÃO COLETIVA, INTENÇÃO CRIADORA DE UMA PEÇA.

Dupla função

A disposição [criativa de um ator] será instável a princípio, até que seu papel esteja plenamente desenvolvido; mais tarde, a rotina das repetições diárias fará com que ela volte a perder seu entusiasmo.

Tais avanços e retrocessos impõem a necessidade de um guia que nos oriente. À medida que vocês se tornarem mais experientes, acharão que o trabalho deste guia é, em grande parte, automático.

Suponhamos que, em cena, um ator tenha um pleno domínio de suas faculdades. Sua disposição é tão completa que lhe permite dissecar os elementos que a constituem, sem sair do seu papel. (...) Surge, então, uma ligeira discrepância. (...) Ele descobre o erro e o corrige. Não obstante, consegue facilmente continuar o tempo todo representando o seu papel, mesmo enquanto observa a si mesmo.

Salvini disse: "Um ator vive, chora e ri em cena, e está o tempo todo atento a suas próprias lágrimas e sorrisos. É esta dupla função, este equilíbrio entre a vida e a atuação que constituem a sua arte."

. *An Actor Prepares*

Ver ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO EM CENA.

E

Elementos do estado interior de criação

Em outra passagem empregamos o termo "elementos" com o sentido abrangente de talento artístico, dons naturais e vários métodos de psicotécnicas. Podemos, agora, chamá-los de "Elementos do Estado Interior de Criação". Em cena, como na vida real, os elementos – ação, objetivos, circunstâncias dadas, senso da verdade, concentração da atenção, memória emocional – devem ser indivisíveis. Eles atuam simultaneamente uns sobre os outros, e complementam-se mutuamente. (...) São os componentes básicos e orgânicos (...) necessários ao estado criador de um ator.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. III

Ver ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO EM CENA.

Emoção e lógica

Meu método é o seguinte: faço uma relação das ações através das quais várias emoções se manifestam espontaneamente. (...) Considere, por exemplo, o amor. Que incidentes entram na composição desta paixão humana? Que ações a despertam?

Primeiro um encontro entre "*ela*" e "*ele*". Em seguida, ou aos poucos, (...) a atenção de um dos futuros amantes, ou de ambos, é acentuada. Eles vivem da recordação de cada momento do seu encontro. Buscam pretextos para outro encontro. Um segundo encontro. Eles têm vontade de se deixar envolver por um interesse comum, uma ação comum que os force a encontrarem-se mais freqüentemente, e assim por diante. (...) O primeiro segredo – um elo cujo poder de aproximá-los é ainda mais poderoso. Trocam conselhos cordiais sobre um grande número de assuntos, o que dá ensejo a novos e constantes encontros e trocas de recados. Assim, o romance segue seu curso. Novos encontros, explicações para dissipar as desavenças. Reconciliação. Relações ainda mais estreitas. Obstáculos aos seus encontros. Correspondência secreta. Encontro secreto. O primeiro presente. O primeiro beijo. (...) Exigências cada vez maiores de ambas as partes. Ciúmes. Um rompimento. (...) Voltam a encontrar-se. Perdoam-se. E assim por diante.

Todos esses momentos e ações têm sua justificação interior. Considerados em conjunto, refletem

os sentimentos, a paixão ou o estado que descrevemos através do emprego da palavra *amor.*

Se vocês executarem, em sua imaginação – tendo por base uma rigorosa observação das circunstâncias detalhadas, reflexões adequadas e sinceridade de sentimentos –, cada passo desta série de ações, descobrirão que, primeiro externa e depois internamente, chegarão ao estado de uma pessoa apaixonada. Com base nesses preparativos, vocês acharão mais fácil assumir um papel e uma peça em que figure essa paixão.

[Para] a maioria dos atores, (...) qualquer paixão humana – amor, ciúmes, ódio, etc. – é uma emoção poderosa e generalizada. Isso não corresponde à verdade.

Toda paixão é um complexo de coisas experimentadas emocionalmente, o somatório de uma grande variedade de sentimentos, experiências e estados interiores. Todos esses componentes não são apenas numerosos e variados, mas também contraditórios. É comum encontrarmos, no amor, ódio e desdém, admiração, indiferença, êxtase, prostração, constrangimento e desfaçatez.

Para dar conta de tudo isso, um ator deve conhecer a natureza dos sentimentos, sua lógica e continuidade.

. *Building a Character*
. *Creating a Role*

Ver LÓGICA E CONTINUIDADE.

Emoções teatrais

Resolvi considerar as emoções teatrais elementares – uma espécie de ataque histérico – como um acesso de inspiração, (...) e vi que estava errado.

Por mais hábil que o ator possa ser em sua escolha das convenções de cena, não conseguirá comover os espectadores por meio delas, em função do aspecto mecânico que lhes é inerente. Precisará de algum recurso complementar para estimulá-los, e então buscará refúgio no que chamamos de *emoções teatrais*, uma espécie de imitação artificial da periferia das sensações físicas.

Se vocês cerrarem os punhos e enrijecerem os músculos de seu corpo, ou então respirarem espasmodicamente, poderão colocar-se num estado de grande intensidade física. O público em geral pensa que isso é a expressão de um forte temperamento instigado pela paixão.

Os atores de tipo mais nervoso podem estimular as emoções teatrais contraindo artificialmente os nervos; isto leva à histeria teatral, um êxtase doentio que, em geral, é tão desprovido de conteúdo interior quanto a estimulação física artificial.

Em ambos os casos, não estamos diante da arte de representar, mas, sim, da falsa atuação. Não há, aqui, sentimentos verdadeiros por parte do ator enquanto um ser humano adaptado ao papel que está representando – o que temos é emoção teatral. Não obstante, este tipo de emoção produz efeito, sugere vida, cria algo parecido com uma impressão; como muitas pessoas não são capazes de diferenciar a qualidade das impressões criadas, dão-se por satisfeitas com uma grosseira imitação das emoções. Até mesmo os atores desse tipo se deixam, freqüentemente, convencer de que estão servindo aos propósitos da verdadeira arte.

A estimulação dos músculos, que não provém dos sentimentos, mas de um mero esforço mecânico, exclui toda e qualquer possibilidade de pensamento e autenticidade das experiências emocionais.

. *An Actor Prepares*
. *My Life in Art*

Ver ATUAÇÃO MECÂNICA, CLICHÊS DE REPRESENTAÇÃO.

Empatia e sentimento

As emoções de um ouvinte ou leitor diferem, qualitativamente, daquelas de um espectador ou protagonista. (...) Suponhamos que vocês fossem uma testemunha: (...) seria mais fácil reproduzir aqueles sentimentos. (...) O protagonista recebe e sente [o insulto]; a testemunha só pode compartilhar sentimentos de solidariedade. Tal solidariedade, por sua vez, poderia transformar-se numa reação direta. (...) O ator pode sentir tão intensamente a situação da pessoa num papel, (...) que acaba, na verdade, colocando-se no lugar desta pessoa. (...) Nesse caso é tão completa a transformação das emoções da testemunha nas do protagonista, que a força e a qualidade dos sentimentos envolvidos não perdem sua intensidade.

. An Actor Prepares

Ver ATORES USAM SEUS PRÓPRIOS SENTIMENTOS.

Encanto

Há certos atores que fascinam o público logo que entram em cena. (...) Em que se fundamenta o encanto que exercem? É uma qualidade indefinível e intangível, (...) que transforma em vantagens até mesmo as deficiências de um ator.

Mas (...) quando encontram este mesmo ator fora de cena, até mesmo seus mais fervorosos admiradores se desiludem. (...) Não é de se admirar que esta qualidade esteja ligada ao fascínio que exercem em cena, e não a um encanto natural. (...) Tê-la é uma grande vantagem. Entretanto, é da máxima importância que ele [o ator] use esse dom precioso com prudência, sabedoria e modéstia. (...) A auto-admiração e o exibicionismo prejudicam e destroem a capacidade de encantar. (...) Também há atores que possuem um outro tipo de encanto cênico. (...) Logo que colocam perucas e fazem uma maquiagem que lhes oculta por completo sua própria personalidade, passam a exercer um grande magnetismo cênico. (...) O malfadado ator incapaz de exercer atração teatral (...) influencia a platéia contra si próprio. (...) Entretanto, tais atores costumam ser bem mais inteligentes, talentosos e conscienciosos, no que diz respeito à sua arte. (...) Não haverá algum método para desenvolver, em cena, um certo grau de fascínio? (...) Só até certo ponto. Para consegui-lo, é necessário atenuar as deficiências desagradáveis. (...) Isto exige uma escrupulosa observação, (...) além de paciência e trabalho sistemáticos. (...) Um dos auxiliares mais importantes é o hábito. O espectador pode acostumar-se com as deficiências de um ator; estas podem, inclusive, assumir o aspecto de um certo encanto. (...) É comum ouvirmos dizer, com relação a esse ou aquele ator: "Como ele melhorou!"

Até certo ponto, pode-se mesmo criar o encanto cênico através de uma atuação educada e de alto nível, coisas por si só atraentes.

A arte confere beleza e dignidade, e tudo o que é belo e nobre tem a capacidade de atrair.

À medida que envelheço e reflito sobre nossa arte, sou levado a crer que o mais elevado dom com que a natureza pode dotar um ator é o encanto cênico.

. Building a Character
. Collected Works, vol. VIII

Ver EXIBICIONISMO.

Encenação

A responsabilidade pela criação desta atuação em conjunto, por sua integridade artística e pela expressividade de toda a representação, encontra-se nas mãos do diretor. Na época em que o diretor era um déspota, (...) ele concebia todo o projeto da produção, indicava as linhas gerais dos papéis, levando em consideração, naturalmente, os atores participantes, e mostrava-lhes a "coisa" toda. (...) Agora, contudo, estou plenamente convicto de que o trabalho de criação do diretor deve ser realizado em consonância com o dos atores, sem distanciar-se do mesmo ou impedir o livre curso de seu desenvolvimento. Ele deve facilitar a criatividade dos atores, supervisioná-la e torná-la parte do todo, cuidando para que ela se desenvolva naturalmente, e só a partir da verdadeira essência artística da peça. Este trabalho conjunto do diretor e dos atores, bem como esta busca pela essência das peças, começam com a análise e se desenvolvem ao longo da *linha de ação contínua.* O mesmo se aplica à configuração externa de uma representação. Atualmente este deve ser, em minha opinião, o objetivo de um diretor.

• *An Actor Prepares*
• *Stanislavski's Legacy*

Ver DIRETOR, DIRETOR COMO DITADOR, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA.

Enredo

Há peças (comédias inferiores, melodramas, *vaudeville*, revistas musicais, farsas) em que o enredo

exterior é o motivo principal da ação. Os momentos dominantes são os fatos relativos a um assassinato, uma morte, um casamento, o arremesso de farinha ou água em um dos personagens. (...) Em outras peças, o enredo como tal tem pouca importância. (...) Em tais peças, o centro do interesse não se encontra nos fatos, mas na relação entre estes e os personagens. São peças em que os fatos só se fazem necessários na medida em que oferecem a motivação e a oportunidade para que os atores expressem seu conteúdo interior. As peças de Tchekhov pertencem a esta categoria. O ideal é quando a forma e o conteúdo estão em completa harmonia. Neste caso, a vida de um espírito humano num papel não pode ser separada dos fatos do enredo. (...) Que o ator aprenda de cor e faça uma relação dos fatos existentes, sua seqüência e a ligação exterior e física que os une! (...) Com a crescente experiência da peça e de seu conteúdo, este método ajuda não só a selecionar os fatos e orientar-se em relação a eles, mas também a chegar àquela substância interior, suas correlações e interdependência.

• *Collected Works*, vol. IV
• *Creating a Role*

Ver AVALIAÇÃO DOS FATOS DE UMA PEÇA, ESSÊNCIA DE UMA PEÇA OU PAPEL, INTENÇÃO CRIADORA DE UMA PEÇA.

Ensaio

Para alcançar um verdadeiro estado criador em todos os momentos em que este lhe for necessário, um ator deve estar constantemente praticando, esteja representando, ensaiando ou trabalhando em casa.

Alguns atores (...) têm o hábito intolerável de ensaiar (...) num tom de voz baixo e quase imperceptível, quando estão dizendo as suas falas. (...) Isto só pode levar à formação de maus hábitos. (...) O que pode o seu coadjuvante aproveitar de tais deixas? (...) Um ator é obrigado a representar plenamente o seu papel, dar as respostas adequadas ao seu colega de cena, seguir corretamente a orientação que se decidiu dar à peça e reagir ao que lhe for dito por seu colega. (...) De outra forma, um ensaio perde todo o seu sentido. Se (...) todos observarem a mesma e correta atitude para com as obrigações coletivas e chegarem adequadamente preparados para os ensaios, estabelecer-se-á uma esplêndida atmosfera de trabalho.

Há muitos atores que (...) não tomam iniciativas criadoras. (...) Chegam para o ensaio e ficam esperando que alguém lhes indique o curso de ação a seguir. Às vezes é necessário um grande esforço para que um diretor consiga inflamar estas naturezas passivas. (...) Só nós, diretores, sabemos quanto trabalho, inventividade, paciência, desgaste nervoso e tempo são necessários para fazer com que esses atores dotados de um fraco impulso criador sejam estimulados a ultrapassar os limites de seu ponto morto.

Será preciso explicar que tais parasitas, que se aproveitam do trabalho e da criatividade dos outros, constituem um imenso empecilho às conquistas de todo o grupo? (...) Não se pode ensaiar às custas dos outros. (...) Cada ator deve trazer, para os ensaios, as suas próprias emoções vivas. (...) Atores não são marionetes.

Quando vocês alcançarem o estágio da virtuosidade em sua psicotécnica, (...) os ensaios transcorrerão fácil e rapidamente, de acordo com o que foi planejado.

. An Actor Prepares
. Building a Character

Ver CRIAÇÃO COLETIVA, HÁBITOS, PREPARAÇÃO ANTERIOR À REPRESENTAÇÃO, PSICOTÉCNICA, TRABALHAR EM CASA.

Entonação e pontuação

Os sinais de pontuação requerem entonações vocais específicas. (...) Sem tais entonações, eles são incapazes de cumprir suas funções. (...) Cada uma destas entonações corresponde a um determinado efeito; o ponto de exclamação para os sentimentos solidários, aprovação ou protesto; dois-pontos requerem um exame atento daquilo que vem a seguir, e assim por diante. Há uma grande expressividade em todos [estes sinais de pontuação]. Através da entonação, a palavra externada afeta nossa memória emocional, nossos sentimentos. (...) Vejam, por exemplo, a vírgula. (...) Este sinal tem uma qualidade miraculosa. Sua curva (...) leva os ouvintes a esperar pacientemente pelo final de uma frase inacabada. (...) Em si mesmas, as entonações e as pausas têm o poder de criar (...) um efeito emocional.

. *Building a Character*

Ver ACENTUAÇÃO, FALA, PAUSAS NA FALA, VOLUME DE VOZ.

Entusiasmo artístico

Ver ARREBATAMENTO INTERIOR.

Esgrima

Ver TREINO DO CORPO.

Espontaneidade

Um fluxo constante de espontaneidade é a única maneira de se manter o frescor de um papel, e de se assegurar sua constante evolução. Na ausência desta qualidade, a força de qualquer papel entrará em declínio depois de algumas representações. (...) O *imprevisto* costuma ser uma poderosa alavanca em todo trabalho criador.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Articles, Speeches, Talks, Letters*

Ver IMPROVISAÇÃO, NATUREZA, TRUQUES – ADAPTAÇÕES EFICAZES.

Essência de uma peça ou papel

O teatro deve ter por objetivo a criação da vida interior de uma peça e sua realização física no palco, em consonância com a questão fundamental e as idéias que deram origem à obra do dramaturgo.

O problema para a nossa arte e, conseqüentemente, para o nosso teatro, é conferir vida interior a uma peça e a seus personagens, expressando em termos físicos e dramáticos a essência e a idéia que impeliram o escritor ou o poeta a lhes dar uma forma.

. *Building a Character*

Ver LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, SUPEROBJETIVO.

Estado interior de criação

Ver ELEMENTOS DO ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO.

Estado interior de criação em cena

Quando um ator entra em cena diante de um público, pode perder o domínio de si mesmo por medo, embaraço, (...) [ou] por um esmagador senso de responsabilidade. (...) Nesse momento, ele é incapaz de falar, ouvir, (...) pensar, sentir, (...) ou, até mesmo, de mover-se de forma humana e normal. Sente uma ansiosa necessidade de agradar ao público, de exibir-se e ocultar o estado em que se encontra (...) (que chamamos de estado de espírito mecânico e teatral).

Ao perceber claramente os prejuízos inerentes a este estado mecânico e teatral, comecei a procurar outro estado físico e mental que, em cena, não interferisse negativamente no processo criador, mas fosse, antes, benéfico para o ator. (...) Minhas observações ensinaram-me que (...) no estado criador, são muito importantes a ausência de toda e qualquer tensão física e a completa subordinação do corpo à vontade do ator. (...) Percebi, então, que a criatividade é, sobretudo, condicionada pela absoluta concentração de toda a natureza do ator.

Um ator, portanto, volta-se para o seu instrumento criador, tanto espiritual quanto físico. Sua mente, vontade e sentimentos combinam-se para mobilizar todos os seus "elementos" interiores. (...) Desta fusão de elementos surge um importante estado interior, (...) o estado interior de criação. O hábito de estar diariamente em cena e no estado

criador apropriado é o que produz os atores que têm um domínio pleno de sua arte.

. *An Actor Prepares*
. *My Life in Art*

Ver ATENÇÃO, ELEMENTOS DO ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO, SOLIDÃO EM PÚBLICO, TALENTO.

Estímulos à memória emocional

Geralmente tem-se a impressão de que o diretor usa todos os recursos materiais de que dispõe – cenário, iluminação, efeitos sonoros e outros acessórios – com o objetivo básico de impressionar o público. Na verdade, o que ocorre é o contrário. Usamos tais recursos mais em função do efeito que exercem sobre os atores, (...) [como] estímulos externos (...) calculados para criar uma ilusão de vida real e da intensidade de seus estados de espírito. (...) Outra importante fonte de estímulo das emoções é a verdadeira ação física e a *crença* que ela nos inspira. Vocês entrarão em contato com muitas novas fontes interiores de estímulo. A mais poderosa de todas encontra-se no texto da peça, nas implicações contidas nas idéias que constituem a base do mesmo, e que afetam as relações mútuas entre os atores. (...) Essas coisas constituem o seu repertório psicotécnico de riquezas, que vocês devem aprender a usar. (...) Se suas [emoções artísticas] não vierem à tona espontaneamente, (...) concentrem sua atenção num tipo de chamariz que seja mais capaz de atraí-las. (...) O elo entre o chamariz e o sentimento é normal e natural, e deve ser amplamente utilizado.

. *An Actor Prepares*

Ver CENÁRIO E ADEREÇOS, CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES.

Estúdio teatral

Este termo não se refere nem a um teatro convencional nem a uma escola para principiantes, mas sim a um laboratório para atores mais ou menos amadurecidos.

Um Estúdio deve oferecer a seus membros a oportunidade de testarem suas faculdades criadoras. Deve facilitar o trabalho de pesquisa dos cenógrafos, diretores, e de todas as pessoas que se dedicam ao teatro. (...) Antes de iniciar uma grande tela, um pintor faz muitos esboços. Quando um deles não o satisfaz, rasga-o e inicia outro. (...) No teatro, porém, não se pode rasgar o cenário, os inúmeros figurinos, todos os acessórios que se fazem necessários para um empreendimento cênico. O que dizer das extenuantes forças humanas que nele são consumidas?

Nossa arte é coletiva e complexa. Mesmo as suas pequenas peças experimentais são dispendiosas, e exigem de nós um extraordinário esforço. Um Estúdio, porém, graças a suas pequenas dimensões, nos oferece a possibilidade de realizá-las, embora as dificuldades e os gastos continuem existindo.

Em todo teatro há artistas de valor que, por uma ou outra razão, não se deixam envolver plenamente por seu trabalho. (...) Devemos permitir que tanto eles quanto os diretores montem uma série de peças nos Estúdios. (...) Para desenvolverem sua criatividade artística, devem ter iniciativa, uma qualidade que só poderá ser trabalhada quando houver um campo livre para tanto. (...) Cada um atingirá o objetivo de nossa arte a seu próprio modo, através de seus próprios erros e conquistas.

Dos veteranos do teatro busquem a experiência, sabedoria e pertinácia, e dos jovens a *iniciativa competente e a intensa dedicação ao trabalho.*

. *Collected Works*, vol. VI
. *My Life in Art*

Ética no teatro

Há outro elemento (...) que contribui para promover um estado dramático que estimula a criação. (...) Vamos chamá-lo de (...) ética. [O ator] precisa de ordem, disciplina e um código de ética, não apenas para as circunstâncias gerais de seu trabalho, mas também, e especialmente, para atingir seus objetivos (...) artísticos. (...) Um ator (...) está sempre sob os olhos do público, exibindo seus melhores atributos, recebendo ovações, aceitando elogios extravagantes, lendo críticas pródigas em louvores – e tudo isto provoca, no ator, uma ânsia incontrolável de ter sua vaidade pessoal constantemente estimulada. Mas se ele restringir-se a esse tipo de incentivo estará sujeito a decair e a tornar-se banal. Uma pessoa séria não se deixaria entreter muito tempo por esse tipo de vida, mas uma pessoa medíocre deixa-se fascinar, corrompe-se e acaba sendo destruída por ele. Eis por que, em nosso mundo do teatro, devemos ser capazes de nos manter sempre sob controle. (...) Sua conduta deve ser norteada pelo seguinte princípio: Amem a arte em vocês, e não vocês na arte.

. *Building a Character*

Ver DISCIPLINA.

"Eu sou"

Em nosso jargão teatral, "eu sou" significa que me coloquei exatamente no centro de circunstâncias imaginárias, (...) que existo no âmago de uma vida imaginária, num mundo de coisas imaginárias, (...) e que estou prestes a entrar em ação (...) sob minha própria responsabilidade.

Como participantes, (...) vocês não podem ver a si mesmos; o que vêem é apenas aquilo que os circunda. (...) Através de sua natureza interior, reagem ao que está se passando, e o fazem com a mesma verdade que existe na vida real.

Se conseguirem sentir, subconscientemente, a verdade de uma peça, a fé que sentem pela mesma será uma decorrência natural, assim como o estado em que se manifesta o "eu sou". (...) A menor das ações ou sensações, bem como o mais irrelevante dos recursos técnicos, só podem adquirir um significado profundo (...) se forem levados aos limites de suas possibilidades, à linha divisória entre a *verdade* humana, a fé e a consciência do "eu sou". Ao se atingir esse ponto, toda a sua constituição física e espiritual exercerá normalmente as funções que lhe são próprias.

. *Collected Works*, vol. II

Ver AQUI E AGORA, FÉ, SENSO DA VERDADE.

Exibicionismo

Há atores (...) que se apaixonam por si próprios, que sempre mostram (...) não imagens e criações, mas a si mesmos. (...) Precisam [representar] Romeu e Hamlet da mesma forma como uma jovem frívola precisa de um vestido novo. Muitos [atores] usam suas falas como veículo para a exibição de alguns atributos vocais: sua dicção, maneira de declamar, sua técnica de produção de voz.

Sabemos de muitos casos em que [o encanto cênico] levou um ator à ruína, (...) por concentrar todos os seus interesses e aparato técnico no objetivo único e específico de se exibir.

É como se a natureza se vingasse de um ator por sua incapacidade de usar adequadamente os seus dons, pois a auto-admiração e o exibicionismo enfraquecem e destroem a capacidade de encantar. O ator torna-se vítima de seu próprio e magnífico dom natural.

. *Building a Character*
. *My Life in Art*

Ver ENCANTO.

Exploradores da arte

O teatro, devido ao seu caráter público e espetacular, atrai muitas pessoas que querem apenas capitalizar sua beleza ou fazer carreiras. Aproveitam-se da ignorância do público, de seu gosto deturpado, favoritismo, intrigas, falso sucesso e muitos outros expedientes, que não têm relação alguma com a arte criadora. Tais exploradores são os inimigos mortais da arte.

. *An Actor Prepares*

Ver EXIBICIONISMO.

F

Fala

Precisamos de bases sólidas para a nossa arte, (...) particularmente para a arte da fala e para a capacidade de exprimir-se em verso.

A fala musical abre-nos infinitas possibilidades de expressar a vida interior [que experimentamos] em cena. (...) O que podemos expressar através de (...) nosso registro comum de cinco ou seis notas? (...) Percebemos o quanto somos ridículos, (...) [quando] precisamos exprimir emoções complexas. É como tocar Beethoven numa balalaica. (...) A fala é música. A pronúncia, em cena, é uma arte tão difícil como o canto. Exige treino e uma técnica que beira a virtuosidade. (...) Quando um ator acrescenta um intenso ornamento sonoro ao conteúdo vivo das palavras, posso entrever, através de uma visão interior, as imagens que foram configuradas por sua própria imaginação criadora. (...) Todo ator deve ter uma pronúncia e dicção excelentes. (...) Ele deve sentir não só as frases e palavras, mas também cada sílaba e letra.

Não se pode trazer de volta a palavra falada. (...) A fala medíocre (...) oculta, inclusive, o pensamento, (...) o próprio enredo da peça. (...) O público (...) começará a dar sinais de inquietação, (...) e acabará por tossir. (...) Isto é a ruína da peça. (...) Uma forma de proteger-se contra essa possibilidade é falar de um modo claro, belo e vivo. Para o ator, uma palavra não é apenas um som, mas também a evocação de imagens. (...) O trabalho de vocês é insinuar, nos outros, as suas visões interiores, (...) e expressá-las em palavras.

. Building a Character

Ver ENTONAÇÃO E PONTUAÇÃO, PAUSAS NA FALA, TEMPO-RITMO DA FALA.

Falas

As palavras, e a maneira de dizê-las, são muito mais reveladoras em cena do que na vida real. (...) Um ator deve conhecer sua própria língua em todos os seus pormenores. Que valor podem ter todas as sutilezas da emoção, se forem expressas numa linguagem medíocre?

As falas, tão repetidas nos ensaios e em inúmeras representações, acabam sendo mecanicamente repetidas. O conteúdo interior do texto se esvai, e tudo o que resta é uma sonoridade mecânica.

Preservem as suas falas por duas importantes razões: para que não sejam gastas pelo uso, e para que nenhum palavreado oco venha perturbar a configuração básica do subtexto.

. Building a Character

Ver FALA, TEMPO-RITMO DA FALA.

Falsidade em cena

O senso de verdade também traz em si um senso do que é falso. (...) Trata-se de algo que lhes prepara o terreno e indica o que não devem fazer. (...) Coloquem um papel no caminho certo, e ele se desenvolverá por si próprio. Tornar-se-á mais amplo e mais profundo, e terminará por levá-los à inspiração; (...) da mesma forma (...) como (...) a atuação forçada, os clichês e a pretensão, a falsidade é sempre incapaz.

. An Actor Prepares

Ver CLICHÊS DE REPRESENTAÇÃO, INSPIRAÇÃO, SENSO DA VERDADE.

Fantasia

A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, ao passo que a fantasia inventa coisas que não têm existência concreta, nunca existiram nem existirão. (...) Tanto a fantasia quanto a imaginação são indispensáveis.

A ciência, a literatura, a pintura (...) só deixam entrever (...) os vôos da imaginação para os domínios do inexistente. Ao imaginarmos alguma coisa, o trabalho criador mais importante é feito pela nossa fantasia. E aqui, mais do que nunca, é preciso empregar os meios de levar o fantástico mais próximo do real: lógica e continuidade. (...) Estas últimas ajudam a tornar o impossível mais provável.

• An Actor Prepares

Ver IMAGINAÇÃO, LÓGICA E CONTINUIDADE.

Fé

Um ator deve, sobretudo, acreditar no que está acontecendo ao seu redor (...) [e] naquilo que ele próprio está fazendo. (...) A partir do instante em que é levado do plano da realidade para o de uma vida imaginária, e acredita nela, ele pode começar a criar. Podemos usar cadeiras comuns para representar qualquer coisa que a imaginação de um autor, ou diretor, nos peça para criar: cavalos, praças, navios, florestas. Em nada seremos prejudicados se formos incapazes de acreditar que esta cadeira é um determinado objeto, pois mesmo não tendo a crença podemos ter o sentimento que ela nos desperta.

A verdade cênica é tudo em que podemos acreditar sinceramente, tanto em nós mesmos quanto em nossos colegas. A verdade não pode ser separada da crença, nem a crença da verdade, (...) e sem ambas é impossível viver o seu papel ou criar qualquer coisa. Se vocês acreditarem em tudo o que dizem ou falam em cena, estarão sendo convincentes.

• An Actor Prepares
• Collected Works, vols. I, II e III

Ver SENSO DA VERDADE, SINCERIDADE DAS EMOÇÕES.

Figurinos e adereços

Quando vocês tiverem criado pelo menos um papel, saberão o quanto a peruca, a barba, a indumentária e os adereços são importantes para um ator na criação de uma imagem. (...) Só quem já percorreu o difícil caminho de dar forma física ao personagem que deve representar (...) pode compreender a importância de cada detalhe, (...) da maquiagem e dos adereços. (...) Um traje ou objeto apropriados para uma figura cênica deixa de ser uma simples coisa material e adquire, para o ator, uma espécie de dimensão sagrada.

Um famoso ator (...) afirmou que quando tinha de representar com uma de suas roupas comuns, tinha o hábito de tirá-la e dependurá-la assim que chegava ao teatro. (...) Quando sua maquiagem estava pronta e chegava o momento de entrar em cena, ele tornava a vesti-la. (...) Mas já não se tratava mais de uma roupa comum: transformara-se no manto exterior do personagem que estava representando. (...) Este é um momento psicológico importante, (...) e podemos identificar um verdadeiro artista através de suas atitudes para com seus trajes e acessórios.

Um ator deve saber como vestir e usar um determinado traje, (...) [deve conhecer] os costumes e maneiras de diferentes épocas, as formas de saudar as pessoas, a maneira correta de usar um leque, uma espada, uma bengala, um chapéu, um lenço. (...) Ele [só] poderá fazer tudo isso quando sentir-se em seu papel, e sentir o papel em si mesmo.

. *Collected Articles, Speeches, Talks, Letters*
. *Collected Works*, vol. III

Ver CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO, ESTÍMULOS À MEMÓRIA EMOCIONAL, MAQUIAGEM.

Forças motivas interiores

O primeiro, e mais importante, dos mestres [é] o *sentimento* (...) que, infelizmente, não é manipulável. (...) Como vocês não podem iniciar o seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. (...) Quem é este segundo mestre? É a *mente.* (...) Sua mente pode ser uma força motiva em (...) seu processo de criação. Haverá um terceiro? (...) Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, (...) teríamos encontrado um terceiro mestre – a *vontade.* Conseqüentemente, são três os motores que nos impelem em nossa vida psíquica.

Uma vez que essas três forças formam um triunvirato inextricavelmente unido, o que se disser a respeito de uma dirá respeito, inevitavelmente, às outras duas também. (...) Esta combinação de poderes é da máxima importância para nós, atores, e estaremos incorrendo num grave erro se não a utilizarmos para as finalidades práticas a que nos propomos. (...) Naturalmente, os atores cujos sentimentos prevalecem sobre o intelecto enfatizarão o lado emocional sempre que representarem Romeu ou Otelo. Aqueles cujo atributo mais poderoso é a vontade darão ênfase à ambição ou ao fanatismo ao representarem Macbeth ou Brand. O terceiro tipo enfatizará, inconscientemente e mais do que o necessário, as nuanças intelectuais de um papel como Hamlet ou Nathan, o Sábio. Entretanto, é preciso impedir que qualquer dos três elementos entre em choque com um dos outros, perturbando, assim, o equilíbrio e a necessária harmonia. Nossa arte reconhece todos os três tipos e no trabalho criador dos mesmos todas as três forças têm uma importância decisiva.

. *An Actor Prepares*

Ver VONTADE CRIADORA.

G

Gênio

Para um gênio, o estado interior de criação é quase sempre naturalmente acessível, no grau mais pleno e elevado. (...) Quanto maior a simplicidade com que nos aproximarmos de um gênio, mais comunicativo e transparente ele se tornará. Um gênio deve ser simples, sendo este um de seus maiores méritos.

. *Collected Works*, vol. VII
. *My Life in Art*

Ver ELEMENTOS DO ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO.

Gesto

O gesto pelo gesto, sem significado interior, não tem nenhuma função cênica. De nada nos servem os métodos de balé e as poses ou gestos teatrais, que são superficiais em sua origem. Eles não podem exprimir a vida de um espírito humano.

Faríamos melhor se adaptássemos estas convenções, poses e gestos teatrais, à execução de algum objetivo substancial e à expressão de alguma experiência interior. Assim, um gesto deixa de ser apenas um gesto, e transforma-se em ação verdadeira, significativa e intencional. (...) Os gestos supérfluos são o mesmo que lixo, sujeira, manchas. (...) *Que cada ator consiga, acima de tudo, manter o domínio sobre seus gestos, para que seja capaz de controlá-los, em vez de ser por eles controlado.*

Um gesto que, em si, não tenha nenhuma afinidade com a ação relativa a um papel não tem nenhum propósito em cena, a não ser em alguns casos muito raros, em que está ligado às características de um determinado personagem. Nenhum gesto [convencional] pode transmitir a vida interior de um papel, nem ajudar a desenvolver sua linha de ação contínua. Para atender a este objetivo, são necessários movimentos que criem atividade física.

Em cena, rejeito qualquer gesto sem fundamento; aceito apenas *ação* e movimento.

. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. VIII

Ver COMEDIMENTO NOS GESTOS.

Grotesco

Vocês dizem que Puchkin deve ser representado de forma inteiramente diferente, com maior plenitude e do modo como escreveu, pois, se assim não for, as imagens por ele criadas tendem a tornar-se banais, a ponto de nada mais serem além de meros tipos nacionais de figuras históricas, e que, portanto, Puchkin só pode ser representado em [estilo] trágico-grotesco, assim como só é possível representar Molière em estilo tragicômico-grotesco. (...) Vamos, pois, examinar o grotesco exclusivamente sob o ponto de vista de vocês. (...) Alguma vez em suas vidas vocês já viram esse tipo de grotesco? De minha parte, tive a oportunidade de ver um exemplo. Refiro-me ao Otelo de Salvini. Também já vi o grotesco cômico, ou, para ser mais exato, atores capazes de criá-lo: o velho Zhivokini e também Varlamov.

O verdadeiro grotesco é uma exteriorização vigorosa e arrojada, que tem por base um conteúdo interior tão avassaladoramente abrangente, que chega aos limites do exagero. Um ator não deve apenas sentir e vivenciar as paixões humanas em todos os seus componentes universais; (...) deve, além disso, condensá-las e dar-lhes uma expressão tão vigorosa e irresistível, tão audaciosa e resoluta, que se aproxime do burlesco. O grotesco não deve ser ininteligível; depois dele não pode haver nenhum ponto de interrogação. O grotesco deve ser claro e definido, chegando mesmo à desfaçatez. Seria terrível se algum espectador perguntasse, depois de assistir à sua representação do grotesco: "Diga-me, por favor, qual é o significado daquelas quatro sobrancelhas arqueadas, e do triângulo preto no rosto do Cavaleiro Avaro ou do Salieri de Puchkin?" Seria terrível se, depois disso, vocês tivessem que explicar: "Bem, veja que o artista quis representar um olho atento e perspicaz, e como a simetria é um elemento atenuante, introduziu essa distorção. (...)" Temos aí a morte do grotesco. Em seu lugar surge uma simples charada, tão tola e ingênua quanto as que são publicadas nas revistas. (...) O que me interessa saber quantas sobrancelhas ou narizes tem um ator? Tanto faz se ele tem quatro sobrancelhas, dois narizes e uma dúzia de olhos. O que importa é que sejam justificados pelo fato de seu conteúdo interior ser tão grandioso, que duas sobrancelhas, um nariz e dois olhos não lhe bastam para exprimir todo o seu imenso conteúdo espiritual. Se, contudo, as quatro sobrancelhas não estiverem fundamentadas numa necessidade, se não tiverem uma base que as justifique, este aspecto grotesco diminuirá o ator, sem engrandecer o seu pequeno ser. Engrandecer uma coisa que não existe, inflar o vazio: (...) eis aí algo que me leva a pensar em bolhas de sabão. (...) Quando a forma é maior e mais poderosa que o verdadeiro ser, (...) estamos diante do grotesco. (...) No entanto, valerá a pena despedaçarmos nossos corações por algo que, Deus do céu, praticamente não existe, algo que só vemos nos exemplos mais raros e excepcionais de nossa arte? Para dizer a verdade, alguma vez vocês já viram uma criação cênica cujo conteúdo fosse tão abrangente que exigisse, categoricamente, a forma ampliada e exagerada do grotesco para expressar-se? (...) Na verdade, quantas vezes vemos uma grande forma avolumada, inflada como uma bolha de sabão ao ponto de tornar-se um simulacro exterior do grotesco, mas inteiramente destituída de qualquer conteúdo! Vocês devem perceber que isto não passa de uma torta sem recheio, uma garrafa sem vinho, um corpo sem alma. (...) O grotesco sem um motivo ou conteúdo espiritual (...) é mera afetação.

ECA USP BIBLIOTECA 36436

O pseudogrotesco é a pior espécie de arte, e o verdadeiro grotesco a melhor. (...) O pseudogrotesco não é caracterização, e o verdadeiro é maior do que a mera caracterização. Não é uma arte parcial, mas uma arte plena, que chega a tornar-se uma manifestação abrangente e universal da coisa criada. O verdadeiro grotesco é o ideal de nossa criatividade teatral.

. *Collected Works*, vol. IV
. *Stanislavski's Legacy*

Ver SIMBOLISMO.

H

Hábitos

O hábito é uma faca de dois gumes. Pode ser muito prejudicial quando mal utilizado em cena, e extremamente valioso se sabemos tirar proveito dele.

É fundamental (...) estabelecer o estado criador adequado através da formação de hábitos disciplinados.

Desfavorável e perigoso (...) é o fato de os hábitos poderem ser desenvolvidos numa direção errada. Quanto mais um ator entrar em cena e atuar de forma falsa e teatral, afastando-se dos ditames verdadeiros de sua natureza, mais ele se distanciará da meta essencial que buscamos atingir.

É fundamental que vocês trabalhem (...) gradualmente quando estiverem aprendendo a estabelecer (...) hábitos disciplinados. (...) Aos poucos, o sistema será assimilado pelo (...) ator, até (...) incorporar-se à sua segunda natureza. "O difícil deve tornar-se rotineiro. O rotineiro deve tornar-se fácil, e este, por sua vez, belo." (S. M. Volkonski).

. *Building a Character*

Ver DISCIPLINA.

I

Identificação

Ver ANÁLISE, CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO.

Imagem viva

Cada imagem dramática e artística criada em cena é única e não pode ser repetida, assim como acontece na natureza.

Sem uma forma externa, tanto a caracterização de vocês quanto o espírito da imagem que criarem serão incapazes de atingir o público. A caracterização exterior explica e ilustra.

O que se pede a um ator é que crie uma imagem enquanto está em cena, e não que apenas se exiba ao público. (...) Todos os atores que são artistas e criadores de imagens devem fazer uso da caracterização.

Há alguns atores para os quais a imagem que criaram se torna o seu *alter ego*, o seu duplo. A imagem jamais os deixa. (...) Estão constantemente atentos à imagem, não com o objetivo de copiá-la, mas porque se acham enfeitiçados por ela, sob seu poder, e atuam desta ou de outra forma porque estão vivendo a vida de sua imagem.

• *An Actor Prepares*
• *Building a Character*

Ver CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO, TÉCNICA EXTERIOR.

Imagens e sons interiores

Enquanto estivermos atuando criativamente, este filme [uma série ininterrupta de imagens] será projetado na tela de nossa visão interior, dando vida às circunstâncias entre as quais nos movemos. (...)

Quanto a estas imagens interiores, (...) será correto afirmar que as sentimos dentro de nós? Possuímos a faculdade de ver coisas que na verdade não existem; para tanto, criamos uma imagem mental das mesmas.

Este fluxo interior de imagens (...) é de grande auxílio para o ator, uma vez que fixa sua atenção na vida interior de seu papel.

O mesmo processo ocorre quando estamos lidando com sons. Ouvimos barulhos imaginários através de um ouvido interior.

• *An Actor Prepares*

Ver IMAGINAÇÃO, VISÃO INTERIOR.

Imaginação

A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer. (...) *Cada movimento que vocês fizerem em cena, cada palavra que disserem, será resultado da vitalidade de sua imaginação.*

O processo criador começa com a invenção fecunda e original de um poeta, um escritor, do diretor da peça, do ator, do cenógrafo e de outras pessoas envolvidas com a produção. A posição principal deve, então, ser ocupada pela *imaginação* .

Se a imaginação tem um papel tão importante no trabalho de um ator, o que pode ele fazer quando não a tiver? Deve desenvolvê-la ou abandonar o palco. (...) Tudo depende do tipo de imaginação que vocês tiverem. (...) A imaginação do tipo arrojado (...) funcionará (...) incansavelmente, estejam vocês acordados ou dormindo. Também há o tipo a que falta iniciativa, mas que é facilmente estimulável. (...) A observação da natureza das pessoas talentosas nos indica, de fato, uma forma de controlar a emoção necessária para um papel. Esta forma se dá através da ação da imaginação, que é sujeita, em alto grau, ao efeito da vontade consciente. Não podemos atuar diretamente sobre as nossas emoções, mas podemos estimular nossa fantasia criadora; por sua vez, [esta] estimula nossa *memória* ou *memória afetiva*, evocando, de suas profundezas secretas, fora do alcance da consciência, elementos de emoções já experimentadas, e reagrupando-as de forma a corresponderem às imagens que surgem em nós. (...) Esta é a razão pela qual a fantasia criadora é um dom fundamental e absolutamente necessário para um ator.

Há vários aspectos relativos à vida da imaginação. (...) Podemos usar nosso olho interior para contemplar todos os tipos de imagens visuais, criaturas vivas, suas características, paisagens, o universo material dos objetos, cenários, e assim por diante. Com nosso ouvido interior podemos ouvir todos os tipos de melodias, vozes, entonações, etc. Podemos sentir coisas em nossa imaginação a partir do incitamento de nossa sensação e memória emocional.

Há atores de coisas vistas e atores de coisas ouvidas. Os primeiros são dotados de uma visão interior especialmente apurada, e os segundos, de um ouvido interior de grande sensibilidade. Para o primeiro tipo, ao qual eu próprio pertenço, a maneira mais fácil de criar uma vida imaginária é contar com o auxílio de imagens visuais. Para o segundo tipo a ajuda vem em forma de imagens sonoras.

Podemos alimentar todas essas imagens visuais, acústicas ou de outro tipo; podemos desfrutá-las passivamente, (...) transformarmo-nos em público de nossos próprios sonhos. Ou podemos desempenhar um papel *ativo* nestes sonhos.

Todas as invenções da imaginação do ator devem ser plenamente desenvolvidas. (...) Devem ser capazes de responder a todas as perguntas – quando, onde, por quê, como –, que ele mesmo se faz quando está estimulando suas faculdades inventivas para criar um quadro cada vez mais definido de uma existência fictícia.

[O ator] *deve sentir o desafio tanto física quanto intelectualmente*, pois a imaginação (...) pode afetar reflexivamente nossa natureza física e colocá-la em ação. (...) Em cena, nenhum passo deve ser dado sem o auxílio de sua imaginação.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*
. *Creating a Role*
. *Stanislavski's Legacy*

Ver FANTASIA, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES, VISÃO INTERIOR.

Imitação

Minha (...) admiração por um grande ator levou-me a imitá-lo. (...) Isto tem o seu lado bom, mas também o seu lado mau: copiar um grande exemplo pode treinar vocês de acordo com um bom modelo, mas também pode reprimir sua criatividade individual. (...) Eu estava apenas repetindo o que outra pessoa vivenciara em suas emoções. (...) Como minha imitação era exclusivamente exterior, (...) excedi-me em esforços físicos que pudessem resultar em sentimentos. (...) Finalmente, cheguei a compreender a verdade cristalina de que tal abordagem de um papel (...) jamais será capaz de criar a imagem [de um personagem].

. *My Life in Art*

Ver VIVER UM PAPEL.

Imitar

Ver CÓPIA.

Imobilidade

Pensei que a imobilidade (...) me permitisse dedicar toda minha energia e atenção à vida interior do meu papel. Ao manifestar-se, esta imobilidade arbitrária, que não se baseava em nenhuma necessidade interior, (...) deu origem a uma extrema tensão e rigidez, tanto do corpo quanto da alma. (...) Era bastante compreensível: diante deste constrangimento arbitrário da natureza, todo sentimento se evaporava e era substituído pela atuação mecânica, fundamentada em clichês.

O ator que é obrigado a ficar sentado ao longo de toda uma representação deve, necessariamente, conquistar seu direito a esta imobilidade diante de um público de milhares de pessoas, que vieram ao teatro para vê-lo. Ele só pode justificar o fato de permanecer imóvel através da atividade interior de seu espírito, que lhe é ditada pelo perfil psicológico de seu papel.

. *Collected Works*, vol. I
. *My Life in Art*

Ver AÇÃO, JUSTIFICAÇÃO, RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS, TENSÃO INTERIOR.

Improvisação

Quando o ensino se volta para um objetivo prático e até mesmo interessante, é mais fácil convencer e influenciar os estudantes. (...) Ao treinar os atores, nosso ponto de partida é fazer com que aprendam através da atuação [improvisações]. (...) É impossível ficar anos ensinando numa sala de aula, e só no fim pedir a um estudante que represente. Nesse ínterim, ele terá perdido todas as suas faculdades criadoras. (...) A criatividade tem de ser um processo contínuo; nossa única preocupação deve ser a escolha do material em que fundamentá-la. Em nosso tipo de atuação, costumamos usar amplamente as improvisações. (...) Tal tipo de criatividade quebra a monotonia das aulas e põe os estudantes em contato direto com a representação.

De início, é melhor trabalhar com temas que vocês possam assimilar com mais facilidade; temas que não estejam sobrecarregados de complexidades psicológicas; (...) mas até mesmo os exercícios mais primários devem ser levados ao ponto da mestria, da virtuosidade de execução. Não cabe a nós, professores, dar instruções sobre a maneira de criar; devemos apenas levar os alunos pelo caminho certo ao mesmo tempo em que educamos o seu gosto, exigindo deles a observância das leis da natureza e a execução de seus exercícios mais simples de forma absolutamente artística, o que implica suprema autenticidade e perfeição técnica.

As improvisações que eles desenvolvem por si próprios são uma forma excelente de desenvolver a imaginação. (...) Os atores que, quando estudantes, foram treinados em improvisações, acham fácil, mais tarde, usar sua fantasia criadora numa peça em que a mesma seja necessária.

Além do desenvolvimento da imaginação, as improvisações (...) têm outra vantagem: enquanto desenvolve uma delas, o ator, natural e imperceptivelmente, aprende as leis criadoras da natureza orgânica e os métodos da psicotécnica.

. *Collected Works*, vol. III
. *Year Book of the Moscow Art Theatre*, 1947

Ver IMAGINAÇÃO, NATUREZA, PSICOTÉCNICA.

Ingenuidade

Para um ator, trata-se de uma qualidade preciosa. (...) Não pode ser fabricada, pois nesse caso o resultado não irá além de mera afetação. Portanto, sejam ingênuos na medida exata em que este traço faz parte de sua natureza. Até certo ponto, todo ator é ingênuo. Na vida comum, porém, constrange-o o fato de revelar esta qualidade, e então a disfarça. Não procedam dessa forma quando estiverem em cena. (...) Para induzir a ingenuidade, um ator deve preocupar-se não com o atributo em si, mas com aquilo que o estimula e, também, com o que nele interfere. As maiores interferências são provocadas por um espírito crítico intolerante. Para ser ingênuo, não se deve ser analítico e meticuloso em excesso quando se estiver fazendo uso da imaginação.

A fé e o senso da verdade são os maiores auxiliares da ingenuidade. (...) Portanto, busquem em primeiro lugar aquilo que, para vocês, é verdadeiro, e em que são capazes de acreditar.

. *Collected Works*, vol. II

Ver CRÍTICA INTOLERANTE, FÉ, SENSO DA VERDADE.

Inspiração

A [dificuldade] mais importante é a circunstância anormal em que se dá o trabalho de criação de um ator. (...) Outros artistas [cujo trabalho prescinde da representação diante de um público] podem criar sempre que estejam sob a influência da inspiração. O ator, porém, é obrigado a evocar sua inspiração no momento exato em que deve entrar em cena e representar. (...) O melhor que pode acontecer para o ator é deixar-se arrebatar inteiramente pela peça, quando então, a despeito de sua própria vontade, viverá o papel (...) subconscientemente e com inspiração. Um tal gênio não existe. (...) Portanto, nossa arte nos ensina, antes de qualquer outra coisa, a criar de uma forma consciente, (...) pois esta é a melhor maneira de preparar o caminho para (...) a inspiração. O realismo, e até mesmo o naturalismo, são essenciais na preparação interior de um papel, pois ativam o subconsciente, colocando-o em ação, e levam ao afloramento da inspiração. (...) Precisamos de um subconsciente (...) criativo, e o lugar onde procurá-lo encontra-se, sobretudo, num objetivo estimulante. (...) Quando um ator se deixa absorver inteiramente por algum objetivo profundamente arrebatador, de tal maneira que empenhe intensamente todo o seu ser na sua realização, ele atingiu um estado que chamamos de *inspiração.*

Se hoje vocês estão em boa forma e foram abençoados com a inspiração, esqueçam a técnica e abandonem-se aos seus sentimentos. Mas um ator sempre deve lembrar-se de que a inspiração é muito imprevisível. Portanto, deve haver algum outro caminho apropriado que ele possa seguir e controlar. (...) Para ele, o caminho mais fácil a seguir é estabelecer a linha das ações físicas. (...) Possa ele absorver todos os recursos técnicos à sua disposição, até que se transformem em sua segunda natureza. Que ele adote as circunstâncias dadas do seu papel ao ponto de elas se tornarem suas próprias. Só então sua natureza ultra-sensível poderá decidir (...) vir à tona e assumir o controle e a direção da sua iniciativa criadora.

Desistam de perseguir esse fantasma, a inspiração. Deixem-no por conta da natureza, esta fada miraculosa.

. An Actor Prepares

Ver ADAPTAÇÃO, ATORES "INSPIRADOS", NATUREZA, PSICOTÉCNICA, SUBCONSCIENTE, TALENTO.

Intenção criadora de uma peça

Na produção de qualquer peça (...) importante, o diretor e os atores devem esforçar-se ao máximo para compreenderem e dominarem o mais exata e profundamente possível a intenção criadora do dramaturgo, sem substituí-la por suas próprias intenções. (...) Os atores têm o hábito de voltar sua atenção somente para os papéis que lhes são atribuídos. (...) Trata-se de um erro. (...) É muito importante que eles sintam a produção como um todo, bem como toda a sua intenção. (...) Assim, o papel que lhes foi oferecido se tornará, por si mesmo, mais claro.

. *Collected Works*, vols. VI e VII

Ver ESSÊNCIA DE UMA PEÇA OU PAPEL, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, SUPEROBJETIVO.

Intuição

Ver CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO, NATUREZA, PSICOTÉCNICA, SUBCONSCIENTE.

J

Justificação

Ponham vida em todas as circunstâncias e ações imaginárias, até satisfazerem plenamente o seu senso da verdade e despertarem um senso de fé na realidade de suas sensações. Isto (...) é o que chamamos de justificação de um papel. Que diferença existe (...) entre a fria enumeração de fatos lidos, (...) quando do meu primeiro contato com a peça, e a presente avaliação desses mesmos fatos? (...) São agora fatos vivos, num dia infinitamente estimulante e cheio de vida; são, na verdade, a minha própria vida.

. *An Actor Prepares*
. *Creating a Role*

Ver ATORES USAM SEUS PRÓPRIOS SENTIMENTOS, AVALIAÇÃO DOS FATOS DE UMA PEÇA.

L

Limitações

Alguns atores não percebem plenamente as limitações que a natureza lhes impôs, e tomam a seu cargo problemas cuja solução está além de sua capacidade. O comediante quer representar tragédias, o ator idoso quer ser um *jeune premier*[1], o tipo simples anseia por papéis heróicos, e a *soubrette*[2] pelos dramáticos. Isto só pode resultar em atuações forçadas, impotência, e ações mecânicas e estereotipadas. São algemas das quais vocês só podem se libertar estudando a sua arte e a relação entre ela e vocês.

---

[1] Herói amoroso. (N. do T.)

[2] Atriz que desempenha papel de criada de quarto e tem acesso às conversas da casa, prerrogativa de que se usa para armar e alimentar intrigas. (N. do T.)

. An Actor Prepares

Ver CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO, NATUREZA, TÉCNICA EXTERIOR, TIPOS.

Linha contínua

Nossa arte (...) deve ter uma linha integral e contínua, (...) que provém do passado, atravessa o presente e vai para o futuro. (...) Só quando [um ator] chega a uma compreensão mais profunda de seu papel e a uma visualização de seu objetivo fundamental é que emerge, aos poucos, uma linha que podemos chamar de um todo contínuo.

Quando se rompe esta linha interior em cena, um ator não mais é capaz de compreender o que está sendo dito ou feito, e deixa de ter desejos e emoções. Humanamente falando, o ator e o papel têm, nessas linhas contínuas, sua razão de ser, uma vez que elas dão vida e movimento ao que está sendo representado. (...) Em essência, um papel deve ser caracterizado por um andamento ininterrupto e por sua linha contínua.

. An Actor Prepares

Ver LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, SUPEROBJETIVO.

Linha de ação contínua

O tema principal (...) deu origem ao texto da peça. Pois ele também deve ser o manancial da criação artística do ator.

Esta linha interior de esforço, que orienta um ator do princípio ao fim da peça, é por nós chamada de *continuidade,* ou *ação contínua.* (...) A principal linha de ação e o tema central são, organicamente, parte da peça, e não podem ser negligenciados sem detrimento da mesma. A linha de ação contínua é um poderoso estimulante (...) e um meio de afetar o subconsciente.

Esta linha interior (...) estimula todas as unidades e objetivos menores, (...) fazendo-os convergir para o superobjetivo. A partir daí, todos servem a um propósito comum. (...) Esse ímpeto também (...) deve ser contínuo.

. An Actor Prepares

Ver EMOÇÃO E LÓGICA, LÓGICA E CONTINUIDADE, SUBCONSCIENTE, SUPEROBJETIVO.

Linha do ser físico

Ver AÇÃO, TÉCNICA EXTERIOR.

Lógica e continuidade

Em cada fase de nosso trabalho (...) tivemos, constantemente, ocasião de falar em lógica e continuidade. (...) Elas são de importância fundamental. A criação deve ser algo lógico e provido de continuidade. Até mesmo os personagens ilógicos e incoerentes devem ser representados no âmbito da estrutura e do projeto lógicos de toda uma peça e de toda uma representação. (...) De que maneira isto pode ser realizado? Através das ações físicas (...), pois estas são mais fáceis de determinar, tanto material quanto visualmente, e ainda se mantêm estreitamente ligadas a todos os outros elementos. (...) Com seu auxílio, fica mais fácil nos orientarmos. (...) Tendo preparado uma linha lógica e coerente de ações físicas, (...) descobrimos que uma linha lógica e coerente de emoções correrá paralelamente à mesma. (...) Assimilem a parte trágica de um papel (...) de forma lógica e gradual (...), executando corretamente a sua seqüência de ações físicas exteriores, e acreditando nelas. (...) Não pensem em suas emoções, e sim no que precisam fazer. Se vocês não aderirem estritamente a um padrão absoluto de lógica e continuidade, correrão o risco de exprimir paixões, imagens e ações de uma forma "generalizada".

Se um ator exercitar-se continuamente, (...) chegará ao conhecimento de quase todas as ações humanas do ponto de vista dos elementos que as constituem, e de sua seqüência e lógica. Este trabalho, porém, deve ser realizado diária e constantemente, como os vocalises de um cantor ou os exercícios de um dançarino, (...) exercícios sistemáticos e absolutamente válidos de ações sem a utilização de acessórios.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*
. *My Life in Art*

Ver AÇÃO, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, REPRESENTAR "DE UM MODO GERAL".

M

Mágico Se

A partir do momento em que se manifesta o [*mágico*] *Se*, o ator se transporta do plano da vida real para o plano de uma outra vida, criada e imaginada por ele.

Para envolver-se emocionalmente com o mundo imaginário que o ator cria com base numa peça, e para deixar-se envolver pela ação em cena, ele deve acreditar no que faz. (...) Isto não significa que deva entregar-se a algo parecido com a alucinação, (...) muito pelo contrário. (...) Ele não deve se esquecer de que está rodeado pelo cenário e pelos adereços. (...) Deve perguntar-se: "Se tudo isso fosse real, de que forma eu reagiria? O que é que eu faria?" (...) E então, normal e naturalmente, (...) este *Se* funciona como uma alavanca que lhe permite alcançar um mundo (...) de criatividade.

O segredo do efeito do *Se* [está] no fato de não se empregarem nem o temor nem a força. Outra qualidade: ele desperta uma atividade interior e real, (...) um estímulo interior instantâneo, (...) acrescenta toda uma série de contingências baseadas na própria experiência de cada um; vocês verão como lhes será fácil acreditar sinceramente na possibilidade daquilo que são chamados a fazer em cena.

. *An Actor Prepares*
. *My Life in Art*

Ver FÉ, IMAGINAÇÃO, SENSO DA VERDADE, SINCERIDADE DAS EMOÇÕES.

Maquiagem

Um traço de minha maquiagem deu uma expressão cômica e viva à minha fisionomia, e subitamente algo se modificou dentro de mim. Tudo o que até então estivera obscuro tornou-se claro, tudo o que não tinha fundamento encontrou, de repente, uma razão que o justificasse; tudo em que eu não acreditava veio de encontro, num instante, à minha verdade. (...) Alguma coisa amadurecera em meu interior, impregnando-se lentamente de vida enquanto ainda estava em estado embrionário, e agora, finalmente, germinava. (...) Uma pincelada fortuita

de maquiagem em meu rosto serviu para fazer vicejar a flor do papel. (...)

Todo ator deve ter uma atitude de grande respeito, afeição e atenção para com a sua maquiagem. Ela não deve ser aplicada mecanicamente; deve ser feita, por assim dizer, com psicologia, enquanto o ator medita sobre a alma e a vida do seu papel. Assim, o vinco mais sutil adquirirá sua base interior a partir de alguma coisa que, na vida, lhe deu origem.

. *Collected Works*, vol. III
. *My Life in Art*

Ver FIGURINOS E ADEREÇOS.

Material para a criatividade

Vocês devem estar continuamente ampliando o seu repertório. Com este objetivo, devem valer-se sobretudo de suas próprias impressões, sentimentos e experiências. Podem, também, obter o seu material na vida real ou imaginária ao seu redor, em reminiscências, livros, arte, ciência, em todos os tipos de conhecimento, viagens, museus e, acima de tudo, em sua comunicação com outros seres humanos.

Somos chamados a interpretar a vida das almas humanas de todo o mundo. Um ator não cria apenas a vida de sua época, mas também a do passado e futuro. Esta é a razão pela qual ele deve observar, fazer conjeturas, experimentar e deixar-se levar pela emoção. Se a sua criação tem por objetivo interpretar o passado, o futuro, ou ainda uma época imaginária, é necessário que ele reconstrua ou recrie alguma coisa a partir de sua imaginação.

A experiência interior de um ator e o círculo de suas impressões e emoções vivas devem, por certo, ser constantemente ampliados, pois é apenas sob tais condições que um ator pode ampliar o círculo de sua própria criatividade.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. VI

Ver IMAGINAÇÃO, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES.

Medida-proporção

Não podemos deixar as coisas ao sabor do acaso; (...) um ator deve saber como agir em circunstâncias normais; se julga ser um ato inteiro demasiado extenso, ele deve saber como subdividi-lo. Se um detalhe não for suficiente, deve acrescentar outros; (...) um senso de *medida* poderá ajudar.

É muito fácil para um ator, em cena, perder o seu senso de medida. (...) Parece-lhe estar fazendo muito pouco, quando poderia fazer muito mais se estivesse diante de um grande público. (...) Conhecendo esta peculiaridade do palco (...) [ele] não deve intensificar sua atividade, mas, antes, cortar três quartos da mesma.

. *An Actor Prepares*
. *Creating a Role*

Ver CONTATO COM O PÚBLICO.

Medo do palco

A [dificuldade] mais importante é a circunstância anormal em que se dá o trabalho de criação de um ator: ele deve ser realizado em público (...) [e] a tensão muscular [que] interfere em qualquer experiência emocional interior (...) tomará conta [de um ator] sempre que este aparecer em público. (...) Lembrei-me de ter ajudado um homem a apanhar alguns pregos que haviam caído no palco, enquanto eu estava ensaiando. (...) Em seguida, deixei-me absorver pelo ato em si, (...) e não mais me lembrei do buraco negro para além da ribalta. (...) Percebi que, a partir do instante em que me concentrava em alguma coisa por trás da ribalta, deixava de pensar no que estava acontecendo diante dela.

Na vida cotidiana, vocês andam, sentam, falam e olham, mas em cena perdem estas faculdades. Sentem a proximidade do público e dizem para si mesmos: "Por que estão olhando para mim?" (...) Todas as suas ações ficam tensas (...) diante de um público de mil pessoas.

Quando saí da escuridão dos bastidores para a intensa iluminação da ribalta, das gambiarras e refletores, tive a sensação de estar cego, (...) mas logo os meus olhos habituaram-se à luz, (...) e o medo e a atração do público pareceram mais fortes do que nunca. Estava pronto para me virar pelo avesso, (...) e, no entanto, nunca me sentira tão vazio. A tentativa de forçar a demonstração de mais emoções do que eu tinha e a incapacidade de fazer o impossível encheram-me de um temor que petrificou meu rosto e minhas mãos. Todas as minhas forças se consumiam em esforços infrutíferos e artificiais. (...) Estava fracassando e, em meu desamparo, deixei-me subitamente dominar pela raiva. Por vários minutos, desliguei-me de tudo o que se passava ao meu redor. Proferi o verso célebre – Sangue, Iago, sangue! –, e senti, nessas palavras, todo o insulto à alma de um homem confiante. (...) Por um instante, foi como se os ouvintes, contraídos, tivessem inclinado seus corpos em minha direção, e um murmúrio atravessasse a platéia. No momento em que senti essa aprovação, uma espécie de energia fervilhou em mim. Não consigo me lembrar de que maneira terminei a cena, pois a ribalta e o buraco negro desapareceram de minha consciência, e eu estava livre de todo temor.

. *An Actor Prepares*

Ver ATENÇÃO, ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO EM CENA, RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS, SOLIDÃO EM PÚBLICO.

Memória

Em momentos de intensa criatividade, nossa memória pode falhar (...) e quebrar a continuidade da linha de transmissão do texto verbal da peça. (...) Esta preocupação de lembrar-se das palavras, quando um ator está inseguro de si, (...) priva-o (...) da capacidade de entregar-se livre e (...) inteiramente à intensidade de seu espírito criador. (...) Ter boa memória é um requisito fundamental para um ator.

. *Collected Works*, vol. I

Ver LÓGICA E CONTINUIDADE.

Memória afetiva

Ver MEMÓRIA DAS EMOÇÕES, SENTIMENTOS REPETIDOS.

Memória das emoções

Esse tipo de memória que os faz reviver emoções já sentidas alguma vez (...) é por nós chamada de *memória das emoções*. Assim como sua memória visual é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. Tais sentimentos podem parecer estar além da possibilidade de serem evocados mas, subitamente, uma sugestão, um pensamento ou um objeto conhecido fazem com que nos sejam trazidos de volta na plenitude de sua força. Às vezes, as emoções têm a mesma intensidade de sempre, às vezes são mais fracas; às vezes, ainda, os mesmos sentimentos fortes podem retornar um tanto modificados.

[O diretor] estabeleceu a distinção entre a memória das sensações (...) – ligada aos nossos cinco sentidos – e a memória das emoções. (...) O sentido da visão é a mais receptiva das impressões. A audição também é extremamente sensível. (...) Embora os nossos sentidos de olfato, paladar e tato sejam úteis, e até mesmo importantes em algumas ocasiões, (...) sua função é meramente auxiliar, e têm por finalidade influenciar nossa memória das emoções.

O tempo é um extraordinário filtro para os nossos sentimentos evocados – além disto, (...) ele não só purifica, mas também transforma em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas.

A primeira preocupação de vocês deve ser encontrar a forma adequada de utilizar o material emocional de que dispõem.

Quanto mais vasta for sua memória emocional, mais rico será o material de que [vocês] dispõem para a criatividade interior. (...) É (...) preciso, além disso, (...) discernir (...) seu poder, sua firmeza, a qualidade do material que ela comporta. (...) A vitalidade e a plenitude de todas as nossas experiências criativas são diretamente proporcionais ao poder, à perspicácia e exatidão de nossa memória. (...) Às

vezes, as impressões (...) continuam a existir em nós, crescendo e tornando-se mais profundas. Chegam mesmo a estimular novos processos, e tanto podem consumar detalhes incompletos quanto sugerir outros, inteiramente diferentes.

Em ocasiões de perigo real, um homem pode ficar calmo; mais tarde, porém, ao evocar a memória do perigo que o ameaçou, pode vir a desmaiar. Este é um exemplo de que a memória emocional tem um poder maior do que os sentimentos originalmente experimentados.

. *An Actor Prepares*
. *Stanislavski's Legacy*

Ver MATERIAL PARA A CRIATIVIDADE, SENTIMENTOS REPETIDOS, VISÃO INTERIOR.

Método

Ver MEU SISTEMA.

Meu sistema

Meu sistema é o resultado de uma vida inteira de buscas. (...) Ao longo de muitas tentativas, tentei desenvolver um método de trabalho para os atores que lhes desse condições de criar a imagem de um personagem, infundir-lhe a vida de um espírito humano e, por meios naturais, personificá-lo em cena, com arte e beleza. (...) As bases deste método foram meus estudos sobre a natureza do ator.

A *primeira proposição* é: Não existem fórmulas (...) sobre como tornar-se um grande ator ou representar este ou aquele papel. Muitos são os passos necessários para se chegar, em cena, ao verdadeiro estado criador de um ator. Quando é verdadeiro, é o (...) estado normal de uma pessoa na vida real. Entretanto, para chegar a este estado normal, (...) um ator (...) precisa ser: a) fisicamente livre, tendo sob seu controle músculos livres; b) sua atenção deve ser infinitamente vigilante; c) deve ser capaz de ouvir e observar, em cena, da mesma forma como o faria na vida real, isto é, deve manter-se em contato com a pessoa com quem contracena; d) deve acreditar em tudo o que estiver acontecendo em cena e tenha ligação com a peça.

A *segunda proposição* (...) é: Um verdadeiro estado interior de criação em cena permite a um ator executar as ações que lhe são necessárias para que possa ajustar-se às circunstâncias da peça, tanto as ações psicológicas interiores quanto as ações físicas exteriores. (...) Na verdade, em todo ato físico há uma força motriz que impulsiona a ação física, assim como em toda ação psicológica interior também há ação física que expressa a sua natureza psíquica.

A união dessas duas ações resulta na ação orgânica em cena.

Esta ação, portanto, é determinada pelo tema da peça, por suas idéias, pelo caráter de um determinado do papel e pelas circunstâncias determinadas pelo dramaturgo.

Para que lhes seja mais fácil, como atores, executar esta ação em cena, situem-se inicialmente nas circunstâncias propostas pelo dramaturgo em relação ao personagem que estiverem representando. Façam a si mesmos a pergunta: O que eu faria *se* a mesma coisa acontecesse comigo do mesmo jeito como acontece, na peça, ao personagem que estou representando? (...) Descubram todas as razões que justificam as atitudes tomadas pelo seu personagem, e então ajam sem refletir sobre onde terminam as suas próprias ações e começam as "dele".

A *terceira proposição* é: A ação orgânica sincera (...) resultará certamente na expressão de sentimentos sinceros.

Em resumo, portanto, poderíamos dizer: *Em cena, um verdadeiro estado interior de criação, mais a ação e o sentimento, resultam em vida e naturalidade cênicas na forma de um dos personagens.* É dessa forma que vocês chegarão o mais próximo possível daquilo que chamamos de "metamorfose", conquanto que tenham, naturalmente, compreendido bem a peça, suas idéias, seu tema e enredo, e tenham dado forma, em seu íntimo, ao caráter de um dos personagens da peça.

A força deste método está no fato de ele não ter sido (...) inventado, (...) mas de se basear nas leis da natureza.

O sistema não é uma roupa usada que vocês possam vestir e sair usando. (...) É toda uma concepção de vida na qual devem educar-se. (...) E não pensem que poderão realizar todas essas coisas de uma só vez.

Se trabalharem com uma vontade inabalável e chegarem a conhecer e a disciplinar a sua própria natureza, só então, com talento, poderão tornar-se verdadeiros artistas.

Através do estudo gradual do método, (...) descobrirão que ele não é tão difícil de ser executado, na prática, quanto parece ser em teoria. Meu sistema é válido para todas as nações, uma vez que todos os povos têm a mesma natureza humana. Esta última pode manifestar-se de muitas formas diferentes, mas isto não constitui um obstáculo para o meu sistema.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*
. *Stanislavski's Legacy*

N

Naturalismo

Aqueles que pensam que buscávamos o naturalismo em cena estão enganados. Jamais nos inclinamos para tal princípio. (...) O que nos motivou foi a busca da verdade, a verdade do sentimento e da experiência.

Continuando a representar o novo pelo novo, (...) declaramos guerra a tal interpretação das peças que retratam a vida dos camponeses. Queríamos mostrar o verdadeiro *muzhik* [camponês], não só através de seus trajes, mas também da compleição interior de sua alma. Mas (...) ainda não tínhamos chegado ao estágio em que pudéssemos interpretar [o lado espiritual]. Para preencher o vazio (...) exageramos o (...) aspecto exterior. Este procedimento resultou numa falta de justificação interior, pois objetos, adereços e sons inanimados começaram a ganhar uma importância além da devida. O resultado foi um naturalismo puro e simples, que levava a resultados tanto piores (...) quanto mais próximo estava da realidade. (...) Em cena, o naturalismo só é naturalismo quando justificado pela experiência interior do ator. (...) Gostaria de aconselhar aos teóricos, que não sabem disso por experiência própria, que vissem no palco a comprovação de minhas palavras.

Vocês usaram o naturalismo pelo naturalismo. (...) Este tipo de objetivo e este tipo de verdade cênica nada têm em comum com a arte.

. *An Actor Prepares*
. *My Life in Art*

Ver JUSTIFICAÇÃO, REALISMO.

Natureza

O maior artista que conhecemos [é] a Natureza, a natureza criadora de todos os artistas, [que] se encontra em todos os centros e em todas as partes de nossa constituição física e espiritual, até mesmo naquelas de que não temos consciência. Não dispomos de meios diretos para abordá-la, mas há outros, indiretos, que são pouco conhecidos. (...) Esta falta confessa de conhecimento (...) é o resultado natural da sabedoria. (...) Para mim, trata-se do anseio de alcançar, com a ajuda de um coração sensível, aquilo que é inalcançável. E que será alcançável no devido tempo. Na expectativa destes novos triunfos da ciência, senti que nada me restava a não ser dedicar meus esforços e minha energia quase que exclusivamente ao estudo da Natureza Criadora. (...) Ao longo de muitos anos de trabalho, adquiri uma vasta experiência, que é o que tenho tentado compartilhar com vocês.

As adaptações mais poderosas, vivas e convincentes são os produtos daquele artista capaz dos maiores prodígios: a Natureza. Quase todas têm uma origem inteiramente subconsciente. (...) Aqui está um exemplo de ajustamento intuitivo como expressão de um supremo pesar. Em *My Life in Art*, descrevi o modo como uma mãe recebeu a notícia da morte de seu filho. Nos primeiros instantes ela não expressou nenhum sentimento, mas começou a vestir-se apressadamente. Então correu para a porta da rua, e gritou: – Socorro!

Um ajustamento desse tipo não pode ser reproduzido, quer intelectualmente, quer com a ajuda da técnica. É criado natural, espontânea e inconscientemente no instante exato em que as emoções estão em seu ponto máximo de intensidade. Mas este tipo tão direto, vivo e convincente representa exatamente o método de que necessitamos. Só assim podemos criar e transmitir, para um público de milhares de pessoas, todas as nuanças mais sutis e quase imperceptíveis do sentimento. Para tais experiências, contudo, a única abordagem possível é feita através da intuição e do subconsciente.

Nada conheço da esfera da intuição e do subconsciente, a não ser que estes segredos são acessíveis a esta grande artista, a Natureza.

Vocês só irão se perder, se (...) não confiarem na Natureza. (...) As leis da Natureza aplicam-se a tudo, sem exceção, e ai daqueles que as transgredirem.

• *An Actor Prepares*
• *Building a Character*

Ver ADAPTAÇÃO, PSICOTÉCNICA, SUBCONSCIENTE.

O

Objetivos

A vida, as pessoas e as circunstâncias, (...) constantemente erguem barreiras. (...) Cada uma destas barreiras coloca-nos ante o objetivo de transpô-la. A divisão de uma peça em unidades que possibilitem o estudo de sua estrutura tem um propósito. (...) Existe outra razão interior, muito mais importante. No âmago de cada unidade encontra-se um *objetivo criador.* (...) Cada objetivo deve trazer, em si, a gênese da ação. (...) Vocês não devem tentar exprimir o significado de seu objetivo em termos de um substantivo, (...) mas (...) devem sempre empregar um *verbo* (...) (por exemplo "quero", ou "quero fazer"). Tal objetivo provoca o afloramento de desejos que se voltam para a ânsia de criar. (...) É importante que os objetivos de um ator estejam de acordo com sua capacidade. (...) A princípio, é melhor optar por objetivos físicos simples, mas que sejam atraentes. (...) Todos os objetivos físicos terão, em si, algo de um objetivo psicológico, uma vez que estão indissoluvelmente ligados. (...) Não se esforcem demais por definir a linha divisória; (...) orientem-se pelos seus sentimentos, fazendo sempre a balança pender ligeiramente para os objetivos físicos. (...) A correta execução de um objetivo físico ajudará a criar um estado psicológico ideal.

Um ator deve saber distinguir as qualidades dos objetivos, evitando aqueles que forem irrelevantes e assimilando os que se ajustarem ao seu papel. Os objetivos apropriados devem estar do nosso lado da ribalta: pessoais, embora análogos aos do personagem representado; verdadeiros, para que vocês próprios, os atores com os quais contracenam e o público possam crer no caráter definido [de seu propósito]. Devem estar claramente entrelaçados ao tecido do seu papel, e ser suficientemente dinâmicos (...) para ajudarem a desenvolvê-lo, em vez de o levarem a estagnar-se. Permitam-me adverti-los contra (...) [os objetivos] exclusivamente automáticos, que são predominantes no teatro e levam à atuação mecânica.

. An Actor Prepares
. Creating a Role

Ver COMUNHÃO, SUPEROBJETIVO, UNIDADES-EPISÓDIOS, VONTADE CRIADORA.

Objeto da atenção

Ver ATENÇÃO.

Objetos imaginários

Quando vocês chegarem ao ponto de representar Hamlet e de avançar, ao longo de sua complexa psicologia, até o momento em que ele assassina o rei, terá alguma importância o fato de trazerem, nas mãos, uma espada de tamanho natural? Será que não conseguirão concluir sua representação se não tiverem uma espada assim? É perfeitamente possível matar o rei sem uma espada, bem como acender um fogo sem fósforos. O que precisa inflamar-se é a imaginação de vocês.

[Em] comunhão com um objeto imaginário, irreal e inexistente, uma aparição, por exemplo, (...) algumas pessoas tentam iludir-se, acreditando que realmente o vêem. Em tal esforço, esgotam toda a sua energia e atenção. O ator experiente, porém, sabe que o essencial não está na aparição em si, mas na sua relação interior com a mesma. Tenta, então, dar uma resposta honesta à sua própria pergunta: Que faria eu se me deparasse com um fantasma?

. An Actor Prepares

Ver COMUNHÃO, IMAGINAÇÃO.

Observação

Um ator deve ser observador não só quando está em cena, mas também na vida real. Deve concentrar-se, com todo o seu ser, em tudo o que chame sua atenção. (...) Há pessoas naturalmente dotadas de poderes de observação. (...) Ao ouvir essas pessoas falarem, ficamos admirados com o grande número de coisas que passam despercebidas àqueles cuja capacidade de observação é pouco desenvolvida. (...) Em média, as pessoas não fazem idéia de como se deve observar a expressão facial, o jeito do olhar e o tom de voz, para que possam entender o estado de espírito daqueles com quem conversam. (...) Se pudessem fazê-lo, (...) o seu trabalho criador seria infinitamente mais rico, sutil e profundo. Isto (...) exige uma imensa quantidade de trabalho, tempo, vontade de ser bem-sucedido e prática sistemática.

Como podemos ensinar as pessoas pouco observadoras a perceberem o que a natureza e a vida estão tentando lhes mostrar? Antes de mais nada, precisam aprender a olhar, escutar e ouvir o que é belo. Tais hábitos elevam os seus espíritos e despertam sentimentos que deixarão traços profundos em sua memória emocional. Na vida, nada é mais belo do que a natureza, que deve ser objeto de constante observação. (...) Considerem, por exemplo, uma pequena flor, ou uma de suas pétalas, ou uma teia de aranha, ou um desenho feito pelo gelo na vidraça. Tentem expressar por palavras o que é que, nestas coisas, nos dá prazer. Esse esforço os levará a observar mais de perto o objeto, e a fazê-lo com maior eficácia; (...) e não tentem negligenciar o lado mais sombrio da natureza. (...) A desfiguração muitas vezes (...) realça a beleza. (...) Procurem tanto a beleza quanto o seu oposto, e os definam; aprendam a conhecê-los e a vê-los. (...) Depois, voltem-se para o que a raça humana foi capaz de produzir na arte, na literatura e na música.

. An Actor Prepares

Ver ATENÇÃO, MATERIAL PARA A CRIATIVIDADE, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES.

Olhos

Quantas vezes nós, atores, estamos em cena e não vemos nada! E o que pode ser mais terrível do que um ator de olhar vazio e inexpressivo? Está aí uma evidência óbvia de que a alma do ator que representa um papel está entorpecida (...) ou, então, envolvida com questões que nada têm a ver com o seu papel.

Um palavreado oco, ou mãos que se movem mecanicamente, não podem substituir um olhar expressivo. O olho de um ator que *vê* os objetos para os quais olha atrai a atenção do espectador e, justamente por isso, indica-lhe para onde dirigir seu olhar. Um olhar vazio, pelo contrário, faz com que a atenção do espectador não se concentre no palco.

Há maneiras formais, autênticas e, por assim dizer, "legítimas", de se usar um olhar inexpressivo.

Não preciso dizer-lhes (...) que o olho é o espelho da alma. O olhar vazio é o espelho de uma alma vazia. (...) Vocês devem aprender a mostrar seus olhos para uma multidão formada por milhares de espectadores. No espaço enorme de um auditório não é fácil distinguir esses dois pontinhos que são os nossos olhos. Para que um espectador seja capaz de fazê-lo, o ator precisa sustentar seu olhar e o objeto para o qual ele estiver olhando não deve mover-se. Embora seja possível fazer voltas e movimentos, estes devem ser feitos de acordo com a expressão de seus olhos e a de seu rosto. Vocês devem controlar sua atividade, de tal forma que seus olhos possam ser vistos.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. II

Ver COMUNHÃO, CONTATO COM O PÚBLICO, PÚBLICO.

P

Papel dentro do ator

Entre o grande número de papéis representados [por um ator] há alguns que dão a impressão de já virem se desenvolvendo em sua consciência interior há muito tempo. A um toque do ator o papel adquire vida, sem qualquer necessidade de pesquisa ou preparação mecânica. (...) O papel e sua imagem foram criados dentro dele pela própria natureza. (...) O ator deixa de representar e começa a viver a vida da peça. (...) As palavras do autor tornam-se suas. (...) Trata-se de um (...) *milagre* (...), em função do qual nos dispomos a fazer quaisquer sacrifícios, a ser pacientes, sofrer e trabalhar.

Em (...) momentos distintos, ou mesmo durante cenas inteiras, vocês se sentem dentro de seu papel, na atmosfera da peça, e algumas das sensações do personagem que representam aproximam-se muito das suas próprias. (...) Esta fusão com o seu papel é por nós definida como a conquista de uma sensação de vocês existirem dentro do seu papel, e de este existir dentro de vocês.

Um ator tem muita sorte quando consegue apreender a peça instantaneamente, com todo o seu ser, sua mente e sentimentos. Em tais circunstâncias, felizes mas raras, é melhor que ele se esqueça de tudo o que diz respeito a leis e métodos, e se entregue por completo ao poder da natureza criadora. Tais circunstâncias, porém, são tão raras, que não se pode contar com elas. São tão raras quanto os momentos em que um ator assimila de imediato uma linha de direção e um trecho fundamental de uma peça. (...) Por que será que algumas partes de uma peça adquirem vida, (...) enquanto outras [nos deixam] sem nenhum sentimento? (...) Isto acontece porque os trechos impregnados de uma vitalidade iminente têm muito em comum com a nossa natureza, e são familiares às nossas emoções. (...) Mais tarde, quando já adquirimos um conhecimento mais profundo da peça e nos sentimos mais próximos dela, (...) descobriremos que [esses] (...) pontos de luz crescem (...) até acabarem por impregnar todo o papel.

. *Creating a Role*

Ver AQUI E AGORA, PRIMEIRO CONTATO COM UMA PEÇA.

Partitura de um papel

Chamemos esse longo catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas e atos, de *partitura de um papel.* (...) Podemos chamá-los de objetivos naturais. Com base nesses objetivos, não há dúvida de que tal partitura aproximará o ator – fisicamente falando – da verdadeira vida de seu papel. [Ela] induz o ator à ação física.

O requisito básico é que a partitura tenha o poder de atrair (...) e estimular o ator, não apenas em função de sua veracidade física externa, mas, acima de tudo, por sua beleza interior. (...) Vamos, agora, acrescentar profundidade à partitura. (...) A diferença estará na vida interior, (...) nos impulsos interiores, nas sugestões psicológicas, (...) que constituem *o tom interior.* (...) Podemos experimentar uma diversidade de emoções quando representamos uma partitura com os mesmos objetivos, mas com inflexões diferentes: (...) num tom suave e alegre, (...) triste ou (...) perturbado, ou ansioso. (...) Nossa partitura, que deve ser um espelho das paixões humanas, deve ser rica, colorida e variada. (...) Um ator deve conhecer a natureza da paixão. (...) A partitura impregna cada partícula do ser de um ator. (...) Nesse mais profundo dos (...) âmagos, (...) todos os demais objetivos convergem, por assim dizer, para um superobjetivo: (...) a concentração de toda a partitura. (...) Para o ator, a ação direta é a *obtenção ativa do superobjetivo.*

. *Creating a Role*

Ver ESTÍMULO À MEMÓRIA EMOCIONAL, SUPEROBJETIVO.

Pausas na fala

O primeiro trabalho a ser feito com a fala ou com as palavras é dividi-las em medidas e determinar as (...) pausas. (...) A pausa lógica configura mecanicamente as medidas, frases inteiras do texto, e assim contribui para a (...) inteligibilidade; a pausa psicológica dá vida aos pensamentos. (...) [É um] silêncio eloqüente.

Ela também ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras. Se a ausência da pausa lógica torna a fala ininteligível, sem a pausa psicológica ela não tem vida. (...) A pausa lógica serve ao nosso cérebro, e a psicológica aos nossos sentimentos. (...) Existe um outro tipo de pausa, (...) que é suficiente apenas para uma breve inspiração de ar. (...) A pausa é um elemento importante (...) em nossa técnica de falar.

. *Building a Character*

Ver ACENTUAÇÃO, ENTONAÇÃO E PONTUAÇÃO, FALA.

Perspectiva na construção do personagem

Perspectiva significa a inter-relação e a distribuição calculada e harmoniosa das partes de uma peça ou de todo um papel. (...) Não pode haver atuação (...) sem a sua perspectiva adequada. Só depois que refletiu longamente, analisou e se sentiu uma pessoa viva dentro de todo o seu papel, é que se

abre, para o ator, a perspectiva ampla, bela e convidativa. (...) Contra a profundidade deste conjunto de experiências ele pode representar ações completas, exprimir pensamentos completos. (...) Quando chegamos à aplicação da cor ao longo das linhas da perspectiva artística, somos mais uma vez obrigados a aderir às qualidades de seqüência lógica, tom e harmonia. Como na pintura, a aplicação artística das cores ajuda muitíssimo a distinguir os planos. (...) As partes importantes (...) são mais vivamente coloridas, ao passo que aquelas relegadas ao fundo recebem cores menos intensas.

Enquanto um papel se desenvolve, temos (...) duas perspectivas em mente. Uma está ligada ao personagem representado, e a outra, ao ator. De fato, Hamlet, como figura de uma peça, (...) nada sabe daquilo que o futuro lhe reserva, ao passo que o ator que interpreta o papel deve ter isto sempre presente em seu espírito; é obrigado a se manter em perspectiva.

Não devemos esquecer uma qualidade de extrema importância, inerente à perspectiva. Ela confere amplitude, ímpeto e vibração às nossas experiências interiores e ações exteriores.

A perspectiva e a linha direta de ação não são idênticas, mas (...) uma é o auxiliar mais estreitamente ligado à outra.

. *Building a Character*

Ver LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA.

Planos de atuação

Ver PERSPECTIVA NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM.

Plasticidade de movimento

Quanto mais sutis forem as emoções, maiores serão a clareza, precisão e plasticidade necessárias para dar-lhes expressão física. Entre os atores dramáticos, (...) alguns (...) usam a plasticidade com o único propósito de impressionar seus admiradores do sexo oposto. (...) Outros (...) atores desenvolvem, para si próprios, um tipo de plasticidade permanentemente fixa, e não dão maior atenção àquele aspecto de suas ações físicas. (...) Se ficassem mais atentos à sua própria mecânica, sentiriam uma energia subindo dos mananciais mais profundos do seu ser. (...) Uma energia carregada de emoções, desejos, objetivos, (...) cujo propósito é ativar esta ou aquela ação. (...) A energia, inflamada pela emoção, saturada de vontade e dirigida pelo intelecto, (...) manifesta-se na (...) ação plena de sentimento, conteúdo e intenção, (...) que não pode ser executada de forma negligente e mecânica, mas deve consumar-se de acordo com os seus impulsos espirituais. O movimento e a ação que (...) obedecem a um padrão interior são essenciais para os verdadeiros artistas do drama, do balé e de outras artes cênicas e plásticas. (...) O mesmo se aplica às outras artes. (...) A música deve ter a mesma linha contínua de som, e (...) pode o pintor, por acaso, prescindir da mesma para o simples esboço de um desenho? (...) A própria arte se origina no momento em que se estabelece essa linha contínua, seja ela ligada aos sons, (...) ao desenho ou ao movimento. (...) É este o movimento que gera fluência, a plasticidade dos movimentos do corpo que é tão necessária.

Na base da plasticidade dos movimentos é preciso estabelecer um fluxo interior de energia. (...) *A plasticidade exterior baseia-se em nosso senso interior do movimento da energia.*

. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. II

Ver ACROBACIA, BALÉ, TÉCNICA EXTERIOR, TREINO DO CORPO.

Ponto principal

Ver ESSÊNCIA DE UMA PEÇA OU PAPEL.

Predomínio do cenógrafo

Suponhamos que o cenógrafo tenha poderes absolutos [num teatro]. É perfeitamente possível prever que ele empenhará o seu talento para trazer a pintura dos cenários a uma posição de destaque. Assim, a (...) essência da peça se fará sentir mais intensamente nas cores, nos elementos do cenário e na composição das cenas de grupo, muito próximas da pintura. (...) O palco (...) se transformará em exposição da obra de um pintor. Em meio a esta celebração visual, o ator será pouco mais que um varal onde serão dependurados os trajes artísticos do pintor, (...) que estiliza o homem segundo os caprichos de sua própria fantasia, numa linha que não pode ser traduzida em ação.

Nos últimos anos, um número cada vez maior de teatros têm sido criados com base na tirania do cenógrafo.

Tem havido produções verdadeiramente artísticas, que na verdade surpreendem por sua beleza exterior e variedade. (...) Em tal teatro, o trabalho de um cenógrafo é auto-suficiente e estimula o público. (...) Este último, o diretor da peça e os próprios atores deixam-se dominar pelo fascínio e pelo talento do cenógrafo.

. *Stanislavski's Legacy*

Ver DIRETOR COMO DITADOR, PREDOMÍNIO DO DRAMATURGO.

Predomínio do dramaturgo

Um teatro em que a personalidade mais poderosa é o dramaturgo ou (...) um assessor literário (...) transforma-se num teatro *literário.* (...) O lugar principal é ocupado pelas (...) interpretações sutis da obra de um dramaturgo. Em tais teatros, os elementos relevantes são: os conceitos gerais que regem a abordagem de uma peça, o tratamento das idéias, o estilo, (...) os personagens, a psicologia, etc. (...) Em cada pose, entonação ou gesto de um ator, oculta-se (...) uma idéia, ou alguma generalização, alegoria, conhecimento, etc.

As obras do dramaturgo são reveladas com tanto êxito pelo diretor literário, (...) que os outros participantes da representação têm (...) de submeter-se à sua iniciativa criadora (...) e fazer tudo o que podem para transmitir, (...) com beleza e concisão, as intenções de seu talentoso assessor literário, no que diz respeito à produção.

O resultado é que vocês desfrutam de um grande e honroso sucesso, tornam-se objeto de sérias resenhas críticas, provocam discussões entre os sabetudo e são analisados em ensaios. Contudo, terá esse teatro preenchido os seus objetivos artísticos fundamentais? Terá ele criado a vida de um espírito humano e atribuído ao mesmo uma bela forma física? Claro que não!

. *Stanislavski's Legacy*

Ver DIRETOR COMO DITADOR, INTENÇÃO CRIADORA DE UMA PEÇA, PREDOMÍNIO DO CENÓGRAFO.

Preparação anterior à representação

Antes de cada representação, a maioria dos atores se veste e se maquia para que sua aparência exterior se assemelhe à do personagem que vão representar. Esquecem-se, porém, da parte mais importante, que é a preparação interior. Por que dedicam uma atenção tão especial à sua aparência externa? Por que não vestem e maquiam também a sua alma?

A preparação interior para um papel desenvolve-se da forma como segue: em vez de correr para o seu camarim na última hora, um ator deve (principalmente se tiver um grande papel) chegar lá duas horas antes de entrar em cena e começar a pôr-se em forma. Como vocês sabem, um escultor amassa a argila antes de começar a usá-la, e um cantor aquece a voz antes de um recital. Precisamos fazer algo parecido para afinar nossas cordas interiores, testar as claves, os pedais e os registros.

Cada vez que tivermos de desenvolver um trabalho criativo, deveremos ter um grande cuidado em preparar (...) um verdadeiro estado interior de criação. Para se prepararem, repassem as partes principais do seu papel. Não é preciso desenvolvê-las integralmente. O que devem fazer é perguntar: estarei seguro de minha atitude para com este ou aquele trecho? Será que realmente sinto esta ou aquela ação? (...) Pensem em várias suposições e sugiram circunstâncias em que lhes seja possível colocar-se. (...) Todos estes exercícios preparatórios põem à prova o seu aparato expressivo (...) e afinam o seu instrumento interior de criação.

. *An Actor Prepares*

Ver ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO.

Primeiro contato com uma peça

Por ser tão importante quanto o seu contato inicial com a obra de um poeta, (...) o momento em que vocês se deparam pela primeira vez com um papel deve ser inesquecível. (...) Atribuo um significado decisivo a estas primeiras impressões. Se forem adequadamente recebidas, serão um grande presságio de sucesso futuro. A perda desse momento é irreparável, pois uma segunda leitura já não mais contém o elemento da surpresa, tão poderoso na esfera da criação intuitiva. Corrigir uma impressão deformada é mais difícil que criar, num primeiro contato, a impressão adequada. *É preciso estar extraordinariamente atento ao primeiro contato com um papel, pois este é o primeiro estágio da criatividade.*

. *Creating a Role*

Ver PAPEL DENTRO DO ATOR.

Psicotécnica

Na alma de um ser humano há determinados elementos (...) sujeitos à consciência e à vontade. Estas partes acessíveis são, por sua vez, capazes de atuar sobre os processos psíquicos. (...) Para estimularem o seu subconsciente ao trabalho criador, é preciso que vocês recorram a uma técnica especial.

Na primeira etapa do trabalho de criação de um papel, o ator sente qual deve ser o seu procedimento para penetrar na vida de seu personagem, sem ter uma compreensão total do que está se passando nele e ao seu redor. Ao atingir a região do subconsciente, os olhos de sua alma estarão abertos e ele estará consciente de tudo, inclusive dos mínimos detalhes; nesse momento, tudo adquire um significado inteiramente novo. Ele tem consciência de novos sentimentos, concepções, visões e atitudes, tanto em seu papel quanto em si mesmo.

Não lhes ofereço nenhum meio técnico de adquirir o controle do subconsciente. Posso apenas ensinar-lhes o método direto de abordarem-no e entregarem-se ao seu poder.

Quando um ator se deixa absorver por completo por alguma questão profundamente instigante, que o faz lançar-se de corpo e alma à sua execução, ele atinge um estado que chamamos de inspiração. Nele, quase tudo o que faz é subconsciente, e o ator não tem uma percepção consciente de como alcança o seu objetivo.

Aquilo que na vida real acontece livremente e de forma natural tem de ser preparado, em cena, através do uso de uma psicotécnica.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. II

Ver AÇÃO, MEU SISTEMA, SUBCONSCIENTE.

Público

Quanto mais o ator quiser entreter seu público, tanto mais este ficará impassível e confortavelmente sentado, à espera de entretenimento; (...) tão logo o ator deixa de se preocupar com o público, porém, este começa a observá-lo, principalmente se o ator estiver concentrado em alguma coisa séria e interessante.

Somente uma verdadeira atuação pode absorver por completo a atenção do público, levando-o não só a compreender, mas também a participar emocionalmente de tudo o que está acontecendo em cena, o que irá enriquecê-lo através de uma experiência interior que não será apagada pelo tempo.

Representar sem a presença de um público equivale a cantar num local sem nenhuma ressonância. (...) Representar diante de um público participante, que enche o teatro, é como cantar numa grande casa de espetáculos de acústica perfeita. (...) O público funciona como (...) nossa acústica espiritual, (...) como uma caixa de ressonância, que nos devolve emoções vivas e humanas. (...) O ponto cruel não está na força de um determinado efeito, mas em sua qualidade. (...) Atingir o público por meio de emoções efêmeras não deve ser o objetivo perseguido por um ator. É muito mais importante ter um público tranqüilo, (...) que receberá uma impressão duradoura e definitiva.

Novas formas de criação produziram novos dramaturgos e um novo tipo de público, que não apenas tem uma clara concepção do teatro e sabe deixar-se entreter pelo mesmo, mas que também é capaz de ouvir, sentir e refletir sobre aquilo que vê.

A expectativa desses novos espectadores não se volta para textos ou atuações cuja eficácia não vá além da superfície, num enredo ou numa ação também superficiais; o que eles buscam são sentimentos profundos e idéias elevadas.

Assim, o público participa criativamente da representação de uma peça.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. V
. *My Life in Art*

Ver COMUNHÃO, CONTATO COM O PÚBLICO.

R

Realismo

Entre figuras exponenciais do teatro, atores, espectadores e críticos, há muitos que preferem a teatralidade e o artificialismo. (...) A verdade realista de cena os sufoca. (...) – Conquanto que não seja como na vida real! – costumam dizer. Para fugirem dela, buscam as formas mais exageradas e anti-realistas.

Contrariamente a essas pessoas, há aquelas (...) que preferem e só admitem, no teatro, a verdade natural e o realismo. Não temem a catarse de suas almas através de impressões poderosas. (...) Tudo o que querem, em cena, é um reflexo da verdadeira vida das almas humanas.

Em ambos os casos há excessos. (...) No primeiro, o grau muito elevado da teatralidade chega às raias do absurdo; no segundo, a simplicidade e a "naturalidade" são levadas aos limites do ultranaturalismo. (...) Por exemplo: um ator exagera a veracidade de uma cena de morte a ponto de torná-la inconveniente (...) através de espasmos, náuseas, grunhidos e caretas horríveis, (...) entregando-se ao naturalismo pelo naturalismo (...) em vez de preocupar-se com os momentos derradeiros de uma alma humana.

A verdade em cena (...) deve ser tangível, mas traduzida poeticamente através da imaginação criadora. O impressionismo e outros "ismos" em arte só são aceitos na medida em que representam o realismo de forma requintada, nobre e aprimorada.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vols. II e VII

Ver CONVENÇÃO, NATURALISMO, SENSO DA VERDADE.

Realismo espiritual

Ver VIVER UM PAPEL.

Relaxamento dos músculos

Vocês não podem (...) fazer a menor idéia do mal que resulta dos espasmos musculares e da contração física. (...) Em geral, os atores extenuam-se nos momentos excitantes. Em períodos de grande tensão, portanto, faz-se especialmente necessário alcançar uma completa liberdade dos músculos. De fato, nos momentos culminantes de um papel, a tendência ao relaxamento deve prevalecer sobre a tendência à contração. (...) Deixem a tensão aflorar (...) quando não puderem evitá-la. Imediatamente, porém, intervenham com seu controle e removam-na. Até esse controle tornar-se um (...) hábito, (...) dediquem-lhe muita atenção. (...) Mais tarde, esse relaxamento dos músculos deve tornar-se um fenômeno normal. (...) Entre as pessoas nervosas de nossa geração, tal rigidez muscular é inevitável. É impossível destruí-la por completo, mas devemos combatê-la incessantemente. (...) Esta (...) eliminação da tensão desnecessária deve ser desenvolvida a ponto de tornar-se um hábito normal e uma necessidade natural, não só nos trechos mais tranqüilos do seu papel, mas, especialmente, nos momentos de maior intensidade nervosa e física.

. *An Actor Prepares*

Ver ATENÇÃO, MEDO DO PALCO, TENSÃO INTERIOR.

Representação

Uma peça só se revela em toda a sua essência e plenitude ao ser representada num palco. Só então os atores podem transmitir a alma viva de uma peça, de seu texto e subtexto.

Ao se apegarem à sua linha interior de imagens, os atores se conservam fiéis ao subtexto e à linha de ação contínua, razão pela qual renovam sua memória das emoções, o que lhes permite viver os seus papéis. (...) Pode haver certas variações, mas todas são positivas, uma vez que a espontaneidade e a surpresa são excelentes estímulos à criatividade. (...) O tempo-ritmo de uma peça (...) é constituído por uma série de andamentos e ritmos variáveis, harmoniosamente fundidos num único todo. O efeito geral pode ser de grandiosidade, majestade, leveza ou alegria, de acordo com os andamentos e o ritmo predominantes. Seja como for, sua importância em qualquer representação é enorme. Uma boa peça, bem produzida e representada, pode não fazer sucesso devido à excessiva lentidão de seu tempo, ou, pelo contrário, devido à pressa inadequada com que a ação é conduzida. Para os atores, a vida em cena representa a vida real. Em toda representação, nossa vida é perseguir um superobjetivo (...) ao longo de uma linha contínua de ação em meio às circunstâncias dadas.

Quando os atores amadurecem os seus papéis e vivem neles, podem descartar-se de todas as coisas supérfluas. Seus papéis, então, são como cristais de emoções, em harmonia com o tom e o ritmo predominantes, e com o tempo da produção. É

o momento em que a peça está realmente pronta para ser representada diante de um público.

. *Building a Character*
. *Collected Works*, vols. III e VI
. *Stanislavski's Legacy*

Ver AÇÃO, ESPONTANEIDADE, INTENÇÃO CRIADORA DE UMA PEÇA, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, TEMPO-RITMO NO MOVIMENTO.

Representar "de um modo geral"

Esta expressão – "de um modo geral" – é a ruína do teatro. Seu efeito é tornar indistintos todos os perfis emocionais e impedir que um ator se dê conta de qualquer base sólida em que possa apegar-se com firmeza e confiança. (...) Nas descrições apressadas ou genéricas, preocupamo-nos muito pouco em saber se o que transmitimos corresponde ou não à realidade. Ficamos satisfeitos com qualquer característica geral, ou ilusão.

Tais métodos de se expressarem os sentimentos "de um modo geral" existem em todos nós, e são usados sem nenhuma relação com as causas e as razões, ou com as circunstâncias em que uma pessoa as vivenciou. De tão elementar, esta forma grosseira de atuação chega a ser ridícula.

Em cena não se pode desenvolver, sob nenhuma circunstância, uma ação cuja finalidade única e imediata seja evocar o sentimento pelo sentimento. (...) Procurem nunca sentir ciúmes, amar ou sofrer, sem darem uma base sólida a tais sentimentos, que são, todos, o resultado de alguma coisa que já se passou anteriormente.

A verdadeira arte e a representação "de um modo geral" são incompatíveis. Uma destrói a outra. (...) A arte não tolera o "de qualquer maneira", o "em geral" e o "aproximadamente".

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. II
. *My Life in Art*

Ver CLAREZA, LÓGICA E CONTINUIDADE.

Rosto

As expressões faciais são provocadas de forma espontânea e natural, sendo uma decorrência da intuição e dos sentimentos interiores. Sua eficácia, porém, pode ser aumentada através do exercício e do desenvolvimento da flexibilidade dos músculos faciais. No entanto, (...) para fazê-lo é necessário que se esteja familiarizado com a anatomia muscular do rosto.

O ator deve desenvolver um controle consciente de todos os grupos de músculos, bem como a capacidade de perceber a energia que flui ao longo dos mesmos, (...) com o objetivo definido de aperfeiçoar sua expressão facial, gestos, etc.

. *Collected Works*, vols. II e VI

Ver ACROBACIA, GESTO, TÉCNICA EXTERIOR.

S

Senso da verdade

O senso da verdade é o melhor estímulo para a emoção, imaginação e criatividade. (...)

A toda arte subjaz uma busca pela verdade artística. O ator deve acreditar em tudo o que acontece em cena, e, acima de tudo, (...) no que ele próprio está fazendo, pois só se pode acreditar na verdade. (...)

Em cena, a realidade não existe. A arte é produto da imaginação, o mesmo ocorrendo com a obra de um dramaturgo. O objetivo do ator deve ser o de transformar a peça numa realidade teatral. (...) Na vida imaginária de um ator tudo deve ser real.

A verdade cênica não é igual à verdade da vida; trata-se de algo peculiar a si mesmo. (...) Em cena, não estamos preocupados com a existência naturalista e concreta daquilo que nos cerca, nem com a realidade do mundo material. Tais coisas só têm validade para nós na medida em que servem de fundo para a expressão de nossos sentimentos. (...) O que importa (...) não é o material de que é feito o punhal de Otelo – aço ou papelão –, mas o sentimento interior do ator que é capaz de justificar o seu suicídio, (...) [como] se as circunstâncias e condições (...) fossem reais. (...) O ator deve desenvolver ao máximo sua imaginação e uma ingenuidade muito semelhante à de uma criança, (...) uma capacidade de sentir a verdade artística (...) em sua alma, e também em seu corpo.

. *An Actor Prepares*
. *My Life in Art*

Ver FÉ, INGENUIDADE, OBJETOS IMAGINÁRIOS, SINCERIDADE DAS EMOÇÕES, VERDADE ARTÍSTICA – BELEZA NATURAL.

Senso de proporção

Ver MEDIDA-PROPORÇÃO.

Sentimentos repetidos

Será que, na verdade, jamais chegamos a sentir as coisas pela primeira vez [em cena]? Sentimentos que nunca antes experimentamos na vida real? (...)

Estas emoções diretas, poderosas e vivas não se manifestam, em cena, da maneira como vocês imaginam. (...) Elas emitem sua luz em breves episódios. (...) Desta forma, são extremamente bem-vindas. (...) Seu único aspecto negativo é que não podemos controlá-las. São elas que nos controlam. Portanto, não temos outra escolha a não ser deixar que tudo siga o seu curso natural. (...) Só esperamos que sua atividade seja favorável ao papel, em vez de constituir-se num obstáculo a ele.

Uma infusão de sentimentos inesperados e inconscientes é algo muito tentador. É aquilo com que sonhamos, e também um dos aspectos favoritos (...) de nossa arte. Contudo, vocês não devem (...) minimizar a importância dos *sentimentos repetidos*, extraídos da memória emocional – pelo contrário, devem dedicar-se plenamente a eles, pois representam o único meio de que dispõem para exercer qualquer grau de influência sobre a inspiração.

. *An Actor Prepares*

Ver ESPONTANEIDADE, INSPIRAÇÃO, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES.

Simbolismo

Eis uma coisa difícil de decifrar: o símbolo. É bem-sucedido quando não tem sua origem na mente, mas nos recessos da alma. Neste sentido, o símbolo e o grotesco são semelhantes. É necessário representar um papel centenas de vezes, cristalizar sua essência, trabalhar com esmero o cristal, e, ao mostrá-lo, interpretar a quintessência de seu conteúdo. O símbolo e o grotesco sintetizam os sentimentos e a vida. Congregam, de forma brilhante, arrojada e compacta, o conteúdo multiforme de um papel.

O simbolismo, impressionismo e outros "ismos" altamente condensados pertencem ao domínio do superconsciente, e começam onde o ultranaturalismo acaba. O superconsciente, porém, só emergirá de suas fontes secretas quando a vida interior e exterior de um ator se desenvolver, em cena, com naturalidade (...) e em consonância com as leis da natureza.

. *Collected Works*, vol. I
. *My Life in Art*

Ver GROTESCO, NATURALISMO, REALISMO.

Sinceridade das emoções

Puchkin aludiu à sinceridade das emoções como "sentimentos que parecem verdadeiros em circunstâncias dadas". (...) É exatamente isso o que pedimos de um ator. Filtramos, em nós mesmos, todo o material que recebemos do autor e do diretor, e o trabalhamos de modo a complementá-lo com nossa própria imaginação. O material torna-se parte de nós, tanto espiritual quanto fisicamente; nossas emoções são sinceras. (...) Uma vez que tiverem estabelecido

(...) contato entre sua vida e seu papel, (...) vocês verão como lhes será fácil acreditar, sinceramente, nas possibilidades de realização do que forem chamados a criar em cena.

. *An Actor Prepares*

Ver AFORISMO DE PUCHKIN.

Solidão em público

Num círculo de luz em cena, em meio ao escuro, vocês têm a sensação de estarem inteiramente sós. (...) A isto chamamos solidão em público. (...) Durante uma representação, diante de um público de milhares de pessoas, vocês sempre poderão encerrar-se neste círculo, como um caracol em sua casca. (...) Onde quer que forem, poderão levá-lo consigo.

. *An Actor Prepares*

Ver ATENÇÃO.

Solilóquio

Em que situações falamos sozinhos? Sempre que estamos tão agitados ao ponto de não conseguirmos nos conter, ou quando nos debatemos com alguma idéia difícil de assimilar, ou então quando estamos fazendo um esforço para memorizar alguma coisa e tentamos gravá-la em nossa consciência através da repetição em voz alta, ou, ainda, quando desabafamos os nossos sentimentos, (...) formulando-os oralmente. São ocasiões muito raras na vida comum, embora freqüentes em cena. No palco, quando tenho oportunidade de estar, silenciosamente, em comunhão com meus sentimentos, sinto prazer em fazê-lo. (...) Quando, porém, sou obrigado a dizer longos solilóquios, não sei o que fazer. Em que posso me basear para fazer, em cena, aquilo que nunca faço na vida real? Além de nosso cérebro, (...) que é o centro nervoso e psíquico de nosso ser, temos uma fonte semelhante perto do coração. (...) Tentei estabelecer comunicação entre estes dois centros. (...) A sensação que tive foi a de ter estabelecido um intercâmbio entre meu cérebro e meus sentimentos. (...) Pude entrar em comunhão comigo mesmo, tanto em voz alta quanto em silêncio, de forma perfeitamente serena e controlada.

An Actor Prepares

Ver COMUNHÃO.

Subconsciente

Um dos principais objetivos por nós perseguido em nossa abordagem da atuação é [o] estímulo natural à criatividade da natureza orgânica e de seu subconsciente. (...) A função de nossa técnica (...) é colocar nosso subconsciente em operação [para criar a verdade artística], e (...) aprender a não interferir no mesmo a partir do instante em que sua ação já se tenha iniciado.

É perfeitamente possível afirmar que esta técnica mantém, com a natureza criadora subconsciente, a mesma relação existente entre a gramática e a poesia. (...) Vemos, ouvimos, entendemos e pensamos de forma diferente, *antes* e *depois* de havermos cruzado o limiar do subconsciente. (...) Nossa liberdade *deste* lado (...) é limitada pela razão e pelas convenções; *além* dele, nossa liberdade torna-se arrojada, voluntariosa, ativa, num constante movimento de avanço. (...) Algumas vezes, o fluxo do subconsciente toca de leve um ator, e logo a seguir desaparece. Em outras ocasiões, envolve todo o seu ser e o leva para as suas profundezas, até que, finalmente, volta a lançá-lo nos domínios da consciência.

É muito agradável pensar que cada partícula de criatividade está repleta de (...) exaltação e complexidades. Na verdade, achamos que até mesmo o menor dos movimentos ligados à sensação, bem como o mais trivial dos recursos técnicos, podem adquirir, em cena, um profundo significado. (...) Quando se atinge esse ponto, toda a nossa constituição física e espiritual funcionará normalmente, da mesma forma como acontece na vida real. (...) Quero que vocês sintam logo de início, ainda que por breves períodos, esta magnífica sensação que toma conta dos atores quando suas faculdades criadoras estão funcionando verdadeira e inconscientemente. Além do mais, trata-se de algo que vocês devem aprender através de suas próprias emoções, e não de forma teórica. Aprenderão a amar este estado de espírito, o que os levará a um esforço contínuo para alcançá-lo.

• An Actor Prepares
• Building a Character

Ver ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO EM CENA, PSICOTÉCNICA, VIVER UM PAPEL.

Subtexto

No momento da representação, o texto é fornecido pelo dramaturgo, e o subtexto, pelo ator. (...) Se assim não fosse, as pessoas não iriam ao teatro, mas ficariam em casa lendo a peça. Somos (...) propensos a esquecer que a peça escrita não é uma obra de arte acabada, enquanto não for levada à cena pelos atores e tomar vida através de emoções humanas puras e autênticas; o mesmo se pode dizer de uma partitura musical, que não será uma sinfonia enquanto não for executada por uma orquestra em um concerto. No momento em que as pessoas, músicos ou atores, colocam sua própria vida no subtexto de qualquer material escrito a ser apresentado diante de um público, liberam-se as fontes espirituais e a essência interior. (...) O ponto principal de qualquer criação desse tipo é o subtexto que se encontra em sua base.

A linha de um papel é tirada do subtexto, e não do texto em si. Mas os atores têm preguiça de desenvolver um estudo aprofundado do subtexto; preferem analisá-lo superficialmente, usando as palavras invariáveis que podem pronunciar de forma mecânica, sem despenderem nenhuma energia na busca de sua essência interior. (...) Como esta, infelizmente, é esquiva e difícil de apreender, sobretudo nas circunstâncias inflamadas e alienantes de uma apresentação em público, (...) temos de recorrer à visão interior, ao pensamento e à ação interior.

Para um ator, as palavras não são meros sons, mas sim desenhos de imagens visuais. (...) A melhor forma de evitar a atuação mecânica e a tagarelice de um autômato ao se dizer o texto de um papel (...) é comunicar aos outros o que vocês vêem na tela de sua visão interior. (...) E isto não será um reflexo da realidade, mas sim imagens criadas por sua imaginação, para se ajustarem às necessidades do personagem imaginário que vocês estão representando. Cabe a vocês transformar essas imagens em realidade. (...) Cada vez que repetirem o processo criador de dizer as falas de seu papel, recapitulem, com antecedência, a série de imagens preparadas na tela de sua visão interior.

A parte mais substancial de um subtexto está nas idéias (...) nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e de coerência de forma mais clara e definida. (...) Uma idéia dá origem a uma segunda, a uma terceira, e todas juntas terminam por configurar um superobjetivo. (...) Há ocasiões em que o conteúdo intelectual de um subtexto pode predominar, (...) e outras em que o predomínio fica por conta das linhas de visão interior. O ideal é quando ambas se fundem. (...) Então a palavra falada fica plena de ação. As palavras são (...) parte da corporificação externa da essência interior de um papel. (...) Ao atingirem o ponto em que as palavras lhes forem necessárias para realizarem o seu objetivo, para aquilo que de melhor se propõem a fazer, (...) vocês terão assimilado o texto do autor com a mesma alegria com que o músico recebe o violino Amati que lhe é oferecido; ele sabe que esta será a melhor maneira de expressar os sentimentos abrigados nos recessos de sua alma.

. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. III
. *Creating a Role*

Ver ELEMENTOS DO ESTADO INTERIOR DE CRIAÇÃO, PSICOTÉCNICA, SUPEROBJETIVO, TEXTO, VISÃO INTERIOR.

Superobjetivo

Empregamos o termo superobjetivo para caracterizar a idéia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça. (...) Numa peça, todo o fluxo dos objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para a realização deste superobjetivo. (...) Esse impulso em direção ao superobjetivo deve, também, ser contínuo ao longo de toda a peça.

Vocês não podem atingir o superobjetivo através de sua (...) mente. O superobjetivo exige completa renúncia, desejo apaixonado e ação inequívoca.

Os estímulos mais poderosos à criatividade subconsciente (...) são a linha de ação contínua e o superobjetivo: (...) eles são os fatores primordiais da arte.

. *An Actor Prepares*
. *Creating a Role*

Ver ESSÊNCIA DE UMA PEÇA OU PAPEL, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, OBJETIVOS.

T

Talento

Não é fácil definir ou analisar o talento. (...) Em geral, ele está oculto nas profundezas, (...) e é difícil evocá-lo.

Talento é a feliz combinação de muitas faculdades criadoras numa pessoa, dirigida por sua vontade geradora.

A técnica existe, sobretudo, para aqueles que possuem talento [e] inspiração. (...) Sua função consciente é estimular a criatividade superconsciente. Quanto mais talentoso for o ator, mais ele se preocupará com sua técnica.

Uma autêntica disposição criadora, quando em cena, e todos os elementos que entram em sua composição, constituíam o talento natural de Shchepkin, Ermolova, Duse, Salvini. Não obstante, eles trabalhavam incansavelmente sua técnica. (...) A inspiração lhes vinha naturalmente quase todas as vezes que repetiam um papel, e no entanto procuraram, a vida toda, uma via de acesso à mesma.

Em nossa arte é muito perigoso amadurecer rápido demais, (...) sem esforços decididos. (...) O talento pode não ser nada além de uma bela tagarelice. Dele fazem parte atributos físicos: (...) memória, imaginação, sensibilidade, capacidade de impressionar. (...) Uma pessoa pode ser feia na vida real (...) e fascinante em cena, o que é melhor do que ser belo. Um ator pode ter apenas um mínimo dessas diferentes qualidades, e ainda assim conseguir um efeito poderoso, se possuir encanto cênico. Por outro lado, um talento muito maior pode ser inteiramente ineficaz, se não tiver a capacidade de atrair.

. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. V

Ver DISCIPLINA, ENCANTO, GÊNIO, INSPIRAÇÃO, PSICOTÉCNICA.

Teatro

Um dos principais sentimentos que caracterizam o ser humano é um (...) anseio pelo belo, (...) pela beleza criadora de vida. (...) A ciência e o conhecimento, privados de qualidades estéticas, são áridos, (...) pois estas são as qualidades que enobrecem e dão vida a tudo o que tocam.

O campo da estética é o campo do teatro. O teatro possui as maiores riquezas, os meios mais poderosos de afetar milhares de espectadores ao mesmo tempo, e de fazer aflorar as suas emoções artísticas. A arte do teatro é tão viva e pictórica, ilustra tão plenamente uma peça, (...) que se torna acessível a todos, do professor ao camponês, do jovem ao velho.

O *bom* teatro existirá sempre, e será o objetivo fundamental da arte do ator.

. *Collected Works*, vol. VI

Ver VERDADE ARTÍSTICA – BELEZA NATURAL.

Técnica

Ver MEU SISTEMA, PSICOTÉCNICA, TALENTO.

Técnica exterior

Um ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel, e de dar, em seguida, uma configuração exterior a essa experiência (...) com arte e beleza. (...) A dependência do corpo em relação à alma é particularmente importante em nossa escola de arte. (...) Para expressar uma vida de extrema delicadeza e, em grande parte, subconsciente, é necessário dominar um aparato físico e vocal extraordinariamente sensível e em excelente estado de preparação. (...) Esta é a razão pela qual nosso tipo de ator tem de trabalhar, muito mais que os outros (...) o seu aparato físico exterior.

Quando o corpo não é capaz de me transmitir nem os sentimentos do ator, nem a forma como ele os experimenta, o que vejo é um instrumento desafinado e inferior (...) que um músico excelente é obrigado a tocar. (...) Quanto mais complexa for a vida do espírito humano no papel a ser representado, tanto mais delicada, irresistível e artística deve ser a forma física que o reveste. (...) Isto representa um enorme apelo à nossa técnica externa, à expressividade de nosso aparato físico, de nossa voz, dicção, entonação, maneira de dizer as palavras, frases, falas, expressão facial, plasticidade dos movimentos e modo de andar. (...) Vocês devem estar continuamente desenvolvendo e harmonizando seus corpos, até que cada uma de suas partes seja capaz de ajustar-se à (...) complexa tarefa (...) de dar forma externa aos seus sentimentos invisíveis. Que papel clássico vocês podem pretender representar, se não possuírem um aparato físico adequadamente treinado? (...) Vocês podem ter, interiormente, uma linha extraordinária [de sentimentos], mas serão incapazes de produzi-los em cena. Não se pode tocar Bach ou Beethoven de forma bela e harmoniosa se o instrumento estiver desafinado, (...) nem cantar uma ópera com uma voz que não tenha sido educada para tanto.

. An Actor Prepares
. Building a Character

Ver ANDAR EM CENA, CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO, FALA, PLASTICIDADE DE MOVIMENTO, TREINO DO CORPO.

Tempo-ritmo da fala

Letras, sílabas, palavras: são estas as notas musicais da fala, a partir das quais formam-se compassos, árias, sinfonias inteiras. Não é sem razão que se costuma descrever uma fala harmoniosa como sendo musical.

As palavras ditas com ressonância e arrebatamento provocam uma impressão mais profunda. Na fala, como na música, há uma grande diferença entre uma frase pronunciada em semibreves, semínimas ou semicolcheias, ou, ainda, quando se lança mão de terças e quintas. (...) No primeiro caso, o efeito é de calma; no segundo, de nervosismo e agitação.

Muitos atores que descuidam da fala e não prestam atenção às palavras, pronunciam-nas com uma velocidade tão irrefletida e estouvada, sem arrematá-las de forma clara e inteligível, que terminam por dizer frases pela metade, quando não inteiramente mutiladas.

Uma fala bonita e correta não deve conter nenhuma destas manifestações, a não ser quando uma mudança de tempo-ritmo se fizer propositalmente necessária para a caracterização de um papel.

Nossa dificuldade está no fato de que muitos atores carecem de um treino apurado em dois importantes elementos da fala: por um lado, suavidade, ressonância e fluência, e, por outro, rapidez, leveza, clareza e vivacidade na pronúncia das palavras.

Para chegarmos a uma fala lenta e majestosa precisamos, antes de mais nada, substituir as pausas silenciosas por cadências sonoras, pelo tom sustenido e cantante das palavras.

Um exercício muito proveitoso para vocês seria o da leitura bem lenta e em voz alta, registrada de modo preciso por um metrônomo; durante essa leitura, vocês devem ter o cuidado de manter o fluxo suave das palavras em compassos rítmicos, e também criar, para si próprios, a base interior adequada para a realização de seus exercícios.

O ritmo bem delineado da fala facilita a sensibilidade rítmica, e o oposto também é verdade: o ritmo das sensações experimentadas reforça a clareza do discurso. É claro que tudo isso acontece nos casos em que a precisão da fala baseia-se inteiramente nas circunstâncias interiores e sugeridas, e no *mágico Se.*

Por sua forma diferente da prosa, a poesia desperta emoções diferentes, mas o contrário também é

verdadeiro. A poesia tem outra forma porque sentimos o seu subtexto de um modo diverso.

Uma das principais diferenças entre a prosa falada e os versos está em seus tempo-ritmos diferentes, e no fato de seus compassos diferirem na influência que exercem sobre nossas sensações, memórias e emoções. (...) Mesmo quando não entendemos o significado das palavras, seus sons nos afetam através de seus tempo-ritmos. (...) Pensem (...) nos versos nos quais os tempo-ritmos criam imagens sonoras como, por exemplo, o badalar dos sinos ou o tropel das patas de cavalos.

Existe uma interdependência, interação e vínculo indissolúveis entre o tempo-ritmo e o sentimento, e, inversamente, entre o sentimento e o tempo-ritmo. (...) O tempo-ritmo adequadamente determinado para uma peça ou papel pode, por si mesmo e intuitivamente (automaticamente, em algumas ocasiões), tomar conta dos sentimentos de um ator, e nele estimular uma sensação verdadeira de estar vivendo o seu papel.

O efeito diretamente exercido sobre nossa mente deve-se às palavras, ao texto e às idéias expostas, que nos levam a uma reflexão sobre eles. Nossa vontade é diretamente afetada pelo superobjetivo, por outros objetivos e por uma linha ininterrupta de ação. Nossos sentimentos são diretamente influenciados pelo tempo-ritmo.

Para onde tudo isto nos leva? (.. .) Para a conclusão inevitável que nos é oferecida pela ampla possibilidade inerente à nossa psicotécnica, ou seja, para o fato de possuirmos meios diretos e imediatos de estimular cada uma de nossas forças motrizes interiores.

Building a Character

Ver FALA, FORÇAS MOTIVAS INTERIORES, LINHA DE AÇÃO CONTÍNUA, PSICOTÉCNICA.

Tempo-ritmo no movimento

Para demonstrar o que entendemos por tempo-ritmo interior, (...) o melhor é falar sobre ele quando se manifesta nas ações físicas, isto é, no tempo-ritmo exterior.

Ao atuar e falar coletivamente em cena, vocês terão que descobrir e extrair, do caos generalizado de tempo-ritmos, aqueles de que necessitam, para depois reagrupá-los de modo a formarem suas próprias linhas de velocidade ou compassos de fala, de movimentos e de experiência emocional nos papéis que estiverem representando. (...) O compasso certo das sílabas, palavras, fala e movimentos nas ações, juntamente com uma clara definição de seu ritmo, têm um significado profundo para o ator. (...) O tempo-ritmo tem a capacidade mágica de afetar o estado de espírito de vocês. (...) [Ele] estimula não apenas a sua memória emocional, (...) mas também dá vida à sua memória visual e às suas imagens. Eis a razão pela qual é errado pretender que o tempo-ritmo signifique apenas compasso e velocidade.

Precisamos dele em combinação com as circunstâncias dadas, que criam uma disposição de espírito, e precisamos dele por sua própria substância interior. Uma marcha militar, um pequeno passeio ou um cortejo fúnebre podem ter o seu tempo-ritmo marcado da mesma forma, e, no entanto, uma diferença infinita os separa no que diz respeito aos seus respectivos conteúdos interiores, que alimentam os nossos sentimentos.

Nós (...) pensamos, sonhamos e nos preocupamos com as coisas ou com os nossos problemas num tempo-ritmo especial, pois cada movimento é claro e inconfundível em nossas vidas. Onde quer que haja vida, há ação; onde há ação, há movimento; onde há movimento, há tempo; e onde há tempo há ritmo. (...) Se um ator estiver intuitivamente certo ao perceber o que está sendo dito e feito em cena, o tempo-ritmo correto será criado espontaneamente. (...) Lidamos com o tempo-ritmo da mesma forma como o pintor usa as cores; combinamos diversos tipos de velocidades e compassos diferentes. (...) Encontraremos ritmos e tempos diferentes ocorrendo simultaneamente não apenas entre os vários atores que representam a mesma cena ao mesmo tempo, mas também no interior de cada um deles. No momento em que o herói de uma peça, ou uma determinada pessoa, tem que tomar uma posição clara e firme, não há dúvidas e contradições – um tempo-ritmo abrangente não é apenas apropriado à situação, mas também necessário.

Mas quando a resolução luta contra dúvidas (como na alma de Hamlet) são necessários vários ritmos em conjunção simultânea. Em tais casos, vários tempo-ritmos diferentes provocam uma luta interior de origens contraditórias. Isto vem acentuar a experiência do ator em relação ao seu papel, reforçando a atividade interior e estimulando os sentimentos.

O tempo-ritmo de uma peça inteira é o tempo-ritmo da linha de ação contínua e do conteúdo subtextual de uma peça.

. *Building a Character*

Ver AÇÃO, MEMÓRIA DAS EMOÇÕES.

Tensão interior

Em nosso ser interior há muitas tensões supérfluas. Contudo, é necessário lidar com estas tensões interiores de uma forma totalmente diferente daquela com que, por exemplo, lidamos com os nossos músculos. Em comparação com os músculos, que mais se assemelham a fios condutores, os elementos interiores são como teias de aranha. Quando separadas, estas podem ser facilmente rompidas; mas, se trançadas em forma de cordas, será impossível cortá-las com um machado. Portanto, estejam bem atentos à maneira como as manipulam em seu estado incipiente. (...) Nelas, também, há três estágios: tensão, relaxamento e justificação. Nos dois primeiros, vocês se esforçam por descobrir a mais opressiva tensão interior, identificam suas causas e tentam destruí-las. No terceiro estágio, vocês justificam seu novo estado interior com base nas circunstâncias dadas ideais.

. *Collected Works*, vol. II

Ver RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS, SOLIDÃO EM PÚBLICO.

Tensão muscular

Ver RELAXAMENTO DOS MÚSCULOS.

Terminologia

Não se pode falar com os atores numa linguagem fria e científica; na verdade, (...) trata-se de algo que eu jamais conseguiria fazer. Proponho-me a falar com um ator usando sua própria linguagem, não para filosofar sobre a arte, (...) mas, sim, para (...) definir em termos verbais os sentimentos criadores.

Infelizmente, (...) alguns de meus atores e seguidores adotaram minha terminologia sem antes testarem os seus significados; entenderam-me com seus cérebros, mas não com seus sentimentos. O pior de tudo é que isso os deixou plenamente satisfeitos; (...) difundiram minha terminologia e tiveram a pretensão de ensinar o meu método. (...) Nada pode ser mais prejudicial para a arte do que o uso de um método pelo método. (...) Os meios não podem ser convertidos no fim.

. *Collected Works*, vols. I e II
. *Stanislavski's Legacy*

Ver MEU SISTEMA.

Texto

Para tornar-se cúmplice do dramaturgo e realizar o seu trabalho em cena, o ator deve não apenas absorver o tema como um todo, mas também a sua forma verbal. Deve não só conhecer as palavras, como também assimilá-las de tal maneira que (...) elas passem a ser suas.

[As palavras] não impregnadas de sentimento interior, ou [ditas] separadamente, sem nenhuma relação [entre si], não passam de um amontoado de sons vazios. (...) Contudo, quando as palavras mais simples expressam pensamentos complexos, elas são capazes de modificar toda a nossa concepção de vida. (...) As palavras podem estimular todos os nossos cinco sentidos. (...) Em cena, as palavras não devem ser vazias de sentimento, (...) idéias, (...) ação. (...) A importância criadora do texto de uma peça encontra-se em seu conteúdo interior, em seu *subtexto.*

. *Building a Character*
. *Creating a Role*

Ver SUBTEXTO.

Tipos

No mundo da arte dramática, há muito tempo costuma-se dividir os atores em algumas categorias: bom, vilão, alegre, sofredor, brilhante, estúpido, etc. Esta divisão dos atores em grupos é chamada de distribuição de papéis por tipos. Há, então, os seguintes tipos: trágicos, amantes dramáticos, amantes de segunda categoria e almofadinhas, velhos e velhas cômicos e dramáticos, pais nobres, tipos excêntricos, moralistas, criaturas engraçadas e simplórias, comediantes de farsas, amantes de *vaudeville*, *grandes dames*, mulheres ingênuas cômicas e dramáticas, atores de *vaudeville* que cantam e representam papéis de segunda e terceira ordem.

Os partidários mais fervorosos do hábito de distribuir os papéis por tipos são os atores pouco talentosos, cuja gama de possibilidades interpretativas não é ampla, mas bastante restrita. (...) Qualquer um que tenha até mesmo os mais rudimentares dons exteriores ou interiores, e experiência de palco, pode encontrar um ou dois, ou até cinco papéis, que possa representar relativamente bem, caso as suas principais qualificações se ajustem a sua própria natureza. Tudo o que precisa fazer é selecionar cerca de dez de tais papéis, diferenciando-os através da variação dos figurinos, barbas e perucas, e então poderá ser considerado um ator deste ou daquele tipo.

Um verdadeiro artista pensa de forma diferente: não aprova a distribuição dos papéis por tipos. (...) Em minha opinião, só pode haver um tipo de ator: o que representa personagens. Talvez isto esteja além da capacidade daqueles que não possuem talento. (...) Então teremos que dividi-los em apenas duas categorias: bons e maus atores. (...) Este é o melhor dos filtros, e evita que o teatro seja inundado por mediocridades.

As pessoas sempre se sentem atraídas por aquilo que não têm, e os atores costumam usar o palco para obterem o que a vida real não lhes ofereceu. (...) Mas o fato de se deixar enganar com relação a sua verdadeira capacidade e vocação artísticas constitui o mais sério obstáculo para o desenvolvimento de um ator. É um beco sem saída em que ele entra por dezenas de anos, e do qual não consegue sair enquanto não perceber seu erro e retornar ao caminho que conduz à arte pura e verdadeira.

Os papéis para os quais vocês não têm os sentimentos adequados são aqueles que nunca representarão bem. (...) Serão excluídos de seu repertório. De um modo geral, os atores não são divididos por tipos. O que estabelece as diferenças são suas qualidades interiores.

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. V
. *My Life in Art*
. *Stanislavski's Legacy*

Ver CARACTERIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO, LIMITAÇÕES, TÉCNICA EXTERIOR.

Tom interior

Ver PARTITURA DE UM PAPEL.

Trabalhar em casa

Para um ator, mais do que para um artista de qualquer outro campo, o trabalho em casa é indispensável.

Enquanto um cantor tem de se preocupar apenas com sua voz e respiração, o dançarino com o seu aparato físico, o pianista com suas mãos e o músico que toca um instrumento de sopro apenas com sua respiração e técnica de utilização dos lábios, o ator é [simultaneamente] responsável por seus braços, pernas, olhos, rosto, pela plasticidade de todo o seu corpo, ritmo, movimentos *e* por todo o programa das atividades que desenvolvemos aqui em nossa escola. Estes exercícios (...) continuarão sendo feitos durante todo o tempo em que vocês dedicarem suas vidas à arte. Em sua maioria, os atores parecem convencidos de que só precisam trabalhar nos ensaios, e que o tempo que passam em suas casas pode ser dedicado ao lazer. Na verdade, não é assim. Num ensaio, o ator simplesmente esclarece o trabalho que já deve estar desenvolvendo também em casa, onde precisa se exercitar para corrigir as falhas que lhe foram apontadas por seu instrutor.

. *Building a Character*

Ver PLASTICIDADE DE MOVIMENTO, VOZ.

Tradições

A arte [do teatro] é criada (...) pelos gênios e pelo talento. (...) Tudo o que fazem morre com eles, mas seu legado de criatividade, tradições, crenças pelas quais foram inconscientemente guiados no início de suas carreiras artísticas, e que vieram a formular nos anos de sua maturidade, quando delas tomaram consciência, são coisas que ficam para a posteridade. (...) Contudo, é difícil determinar a essência espiritual dessas tradições, colocá-las em palavras ou sentir seu aroma (...) pois, em geral, as realizações de toda uma vida são sintetizadas numa fórmula concisa. Esta depuração de uma vida inteira de atividade artística pode ser uma fonte infinita [de interpretações], (...) e devemos ampliar, aprofundar e intensificar o significado das palavras simples e comuns.

A maior de todas as tradições desse tipo deve ser buscada, em minha opinião, nos ditos de M. S. Shchepkin e Gogol.

Em cena, uma criação artística vive por um breve instante; e por mais grandiosa que seja não temos como preservá-la. (...) A tradição da arte de atuar só permanece viva nos talentos e nas capacidades dos atores.

Em todas as épocas, os atores talentosos foram os únicos a perceber quais tradições eram dignas de sobreviver.

Por outro lado, falsas tradições de representações, que outrora estiveram impregnadas dos sentimentos de grandes atores, (...) nos foram transmitidas de geração a geração, através de um número infinito de formas artificiais de atuação exterior, modo de declamar e expressões exteriores de todo o tipo de emoções. Seu significado, para nós, só pode ser negativo.

. *Collected Works*, vol. V

Ver ATUAÇÃO MECÂNICA, ATUAÇÃO VERDADEIRA, CLICHÊS DE REPRESENTAÇÃO, TALENTO.

Tragédia

Se dissermos a um ator que o seu papel está cheio de ação psicológica e profundidades trágicas, ele começará imediatamente a se contorcer, a exagerar sua paixão e a "fazê-la em pedaços". (...) Mas se lhe dermos um simples problema físico para resolver (...) ele começará a trabalhá-lo sem se perturbar ou mesmo refletir profundamente para saber se o que está fazendo resultará em psicologia, tragédia ou drama.

Para chegar às culminâncias da tragédia, um ator deve ampliar ao máximo o seu poder de criação. Isto é extremamente difícil. (...) Só se pode atingir esse estado através do ímpeto criador, e este não pode ser forçado à vontade. Se vocês recorrerem a meios artificiais, estarão correndo o risco de trilhar um caminho falso. (...) Para evitar esse erro, devem apegar-se a algo substancial e tangível. A importância das ações físicas nos momentos intensamente trágicos ou dramáticos é enfatizada pelo fato de que, quanto mais simples forem, mais fácil será captá-las.

A maneira de abordar o drama e a tragédia, ou a comédia e o *vaudeville*, difere apenas no que respeita às circunstâncias dadas que envolvem as *ações* da pessoa que vocês estão interpretando. É nas circunstâncias que estão a força principal e o significado dessas ações. Conseqüentemente, quando forem chamados a atuar numa tragédia, não pensem de modo algum nas suas emoções, mas somente naquilo que vocês têm de *fazer*.

Ao passar pela experiência de um doloroso drama emocional, uma pessoa torna-se incapaz de falar sobre o mesmo de forma coerente, pois, em tais ocasiões, vê-se sufocada pelas lágrimas, e a voz fica embargada. (...) O tempo, porém, este grande lenitivo, (...) possibilita a esta pessoa manter-se calma em relação aos acontecimentos passados. Ela pode, então, falar deles com calma, coerência e clareza; enquanto conta a sua história, mantém sua calma e faz chorar aqueles que a ouvem. É exatamente este o resultado que nossa arte busca atingir, exigindo que um ator vivencie a agonia de seu papel (...) em casa ou durante os ensaios, e que então se acalme (...) para transmitir ao público em termos eloqüentes, claros, plenos de significado, profundamente sentidos e inteligíveis, tudo aquilo que experimentou. Neste ponto, a impressão provocada será mais forte nos espectadores do que no ator.

. An Actor Prepares
. Building a Character

Ver AÇÃO, CIRCUNSTÂNCIAS DADAS, TÉCNICA EXTERIOR.

Treino do corpo

Em geral, as pessoas não sabem como utilizar a estrutura física com que foram dotadas pela natureza. Não sabem como desenvolvê-la, nem como mantê-la em ordem. Músculos flácidos, postura imprópria e um tórax encovado são coisas que vemos continuamente à nossa volta. Elas revelam um treino insuficiente e um uso inadequado do instrumento físico.

Na vida real, talvez não seja importante ter um corpo com protuberância nos lugares errados, pernas tão compridas e frágeis que obrigam seu dono a andar cambaleando e ombros tão arqueados que mais parecem o resultado de alguma deformação. Na verdade, estamos tão acostumados com esses e outros defeitos, que acabamos por aceitá-los como fenômenos normais. A partir do instante em que pisamos no palco, porém, muitas imperfeições físicas de menor importância atraem imediatamente a atenção. Ali, o ator é implacavelmente esmiuçado por milhares de espectadores, como se estes o observassem através de uma lente de aumento. A menos que sua intenção seja mostrar um personagem com algum defeito físico – caso em que ele deverá representá-lo na medida exata de suas características –, o ator deve movimentar-se com uma facilidade que enriqueça a impressão por ele criada, ao invés de desviar-se daquilo em que deveria estar concentrado. Para fazê-lo, ele deve ter um corpo saudável e em pleno desempenho de suas funções, capaz de um controle extraordinário. (...) Os exercícios contribuem decisivamente para o melhor funcionamento de nossa estrutura física, tornando-a mais móvel, flexível, expressiva e, até mesmo, mais sensível.

Vocês admiram o físico dos halterofilistas de circo? De minha parte, não conheço nada mais repulsivo do que um homem cujos ombros ficariam bem melhor em um touro, e cujos músculos formam imensos nós górdios por todo seu corpo.

Chegamos, agora, a um ponto crítico. Que caminho vocês pretendem seguir? Vão proceder como o levantador de pesos e desenvolver seus músculos ou observar as exigências de nossa arte? É claro que devo orientá-los para esta segunda linha de conduta.

Agora acrescentaremos qualidades escultóricas ao treinamento ginástico de vocês. Assim como o artista emprega o cinzel na busca da linha certa, das proporções ideais no equilíbrio das diferentes partes das estátuas que faz surgir da pedra, também o professor de ginástica deve tentar obter os mesmos

resultados com os corpos vivos. Não existe nada que possamos chamar de estrutura humana ideal. Trata-se de algo que deve ser criado, e para tanto é preciso, primeiro, estudar o corpo e compreender as proporções de suas diferentes partes. Quando os defeitos forem encontrados, deverão ser corrigidos. (...) Ao desenvolvermos a estrutura muscular, (...) podemos chegar a uma forma geral adequada.

Os adeptos da cultura física (...) não são naturais. Seus corpos não são flexíveis no palco, nem se submetem às exigências de uma vida interior. Ao transmitir algo, fazem-no de forma grosseira e desprovida de arte. O boxe pode ser uma prática dura e rude. Os esportistas só são ágeis em certos movimentos exigidos pelo tipo especial de esporte que praticam. (...) Os exercícios físicos ideais são aqueles que corrigem as deficiências da natureza. (...) Acima de tudo, é importante que não falte intenção a nenhum dos movimentos realizados durante os exercícios.

O treino expressivo do corpo (...) inclui ginástica, dança, acrobacia (saltos acrobáticos), esgrima, floretes, espadins, adagas, luta romana, boxe, postura, todos os aspectos do treino físico.

Suas possibilidades de expressão enquanto artistas serão testadas ao extremo através dos ajustes a que devem proceder em relação aos outros atores em cena. Por essa razão, vocês devem preparar adequadamente seu corpo, seu rosto e sua voz. (...) Espero que isso os conscientize da necessidade de seus exercícios de cultura física, dança, esgrima e colocação da voz.

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*
. *Collected Works*, vol. III

Ver ACROBACIA, BALÉ, COMUNHÃO, ROSTO, TÉCNICA EXTERIOR.

Truques – adaptações eficazes

Um truque ou artifício (...) é uma expressão viva de sentimentos ou pensamentos interiores. (...) Pode chamar (...) atenção sobre vocês, (...) preparar seu companheiro de cena, colocando-o num estado de espírito propício a responder-lhes, (...) e pode transmitir certas mensagens invisíveis que só podem ser sentidas, sendo impossível expressá-las verbalmente, etc.

Ao fazermos uso de tais recursos, nosso objetivo fundamental é expressar em alto-relevo o conteúdo de nossas mentes e corações; (...) podemos usá-los, também, para dissimular as nossas sensações. (...) Se vocês acompanharem um ator ao longo de todo o desenvolvimento de seu papel, (...) podem esperar que ele, em determinado momento importante, diga as suas falas num tom alto de voz, com clareza e seriedade. Suponhamos que em vez disso ele use, de forma bastante inesperada, um tom leve, jovial e bastante ameno. (...) A surpresa é um elemento (...)

intrigante e eficaz. (...) Um grande número de atores (...) é capaz de fazer adaptações brilhantes e, não obstante, (...) usar estes recursos para entreter, (...) e não para comunicar (...) sentimentos. Transformam sua capacidade de adaptação (...) em números individuais de *vaudeville*. (...) Estão dispostos a sacrificar o seu papel (...) à excitação de arrancar aplausos do público e levá-lo a explodir em gargalhadas. (...) Naturalmente, (...) tais adaptações resultam numa perda total de significado.

. *An Actor Prepares*

Ver ADAPTAÇÃO.

U

Unidades-episódios

Para elaborarmos a partitura da peça, (...) tivemos que dividi-la em pequenas unidades. (...) A técnica de divisão é relativamente simples: qual é o núcleo [essência], (...) a coisa sem a qual ela não pode existir?

Lembrem-se de que a divisão é temporária. (...) É só na elaboração inicial (...) que usamos unidades menores. Na fase de criação efetiva [de uma peça], elas se fundem em unidades maiores. Quando as divisões forem mais amplas e houver, então, um número menor das mesmas, (...) vocês acharão mais fácil lidar com todo o papel.

Enquanto estiverem colocando sua maquiagem, refletirão sobre a primeira unidade. (...) Ao representarem a primeira, serão levados para a próxima, e assim sucessivamente.

Vocês têm alguma idéia de um nome realmente bom para uma unidade? Ela equivale à qualidade essencial. Para alcançá-la, vocês devem submeter a unidade a um processo de cristalização. (...) O nome exato que dá uma forma definida à essência de uma unidade e descobre seu objetivo fundamental.

An Actor Prepares

Ver OBJETIVOS, PARTITURA DE UM PAPEL.

V

Verdade artística – beleza natural

A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. (...) É aquilo em que vocês podem *acreditar* com sinceridade. (...) Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade. (...) *O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística.* (...) A partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade [da vida do ator na peça], a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte. Elas são substituídas, então, pela simulação, pela falsidade teatral, pela imitação e pela atuação rotineira. Natureza e arte são (...) indivisíveis.

A beleza natural é o verdadeiro amigo de nosso ser.

A beleza não pode ser fabricada, ela *é*. (...) A beleza está por toda a parte na natureza, e em cada um de nós.

Não há, no mundo, beleza maior do que a própria natureza. É preciso saber como olhar para a natureza, e vê-la. Temos que aprender a transportar para o palco a beleza que há na vida e na natureza, (...) sem destruí-la ou adulterá-la.

. *Collected Works*, vol. VI

Ver NATUREZA, SENSO DA VERDADE, TEATRO.

Verdade em cena

Ver SENSO DA VERDADE.

Vida interior de um papel

Ver AVALIAÇÃO DOS FATOS DE UMA PEÇA.

Visão interior

As imagens interiores são formadas dentro de nós, em nossa imaginação, em nossas lembranças; em seguida, tais imagens são, por assim dizer, exteriorizadas, o que nos permite examiná-las. Entretanto, é como se olhássemos para estes objetos imaginários a partir do seu interior, com os nossos olhos interiores, e não com os exteriores.

Em outras palavras, podemos dizer que, embora essas imagens e objetos imaginários nos sejam sugeridos pela vida exterior, sua configuração inicial dá-se dentro de nós, em nossa memória e imaginação.

Apenas sob o pano de fundo de tais explicações é que podemos aceitar o termo "visão interior".

. *An Actor Prepares*
. *Collected Works*, vol. II

Ver IMAGENS E SONS INTERIORES, IMAGINAÇÃO, OBJETOS IMAGINÁRIOS.

Viver um papel

A abordagem pela qual optamos – a arte de viver um papel – [afirma] que o principal fator em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, a do ator e seu papel, seus sentimentos comuns e sua criação subconsciente. (...) O que temos em mais alta conta são as impressões formadas sobre nossas emoções, que deixam uma marca permanente no espectador e transformam os atores em seres vivos e reais. (...) Além de abrir caminhos para a inspiração, viver um papel ajuda o artista a executar um de seus principais objetivos. Seu trabalho não se limita a apresentar a vida exterior de seu personagem. Ele deve ajustar suas qualidades humanas à vida dessa outra pessoa, para cuja criação deve usar toda a sua alma. (...) Um artista pega o que há de melhor em si e o leva para o palco. A forma poderá variar conforme as necessidades da peça, mas as emoções humanas do artista permanecerão vivas, e não podem ser substituídas por nada.

Portanto, não importa o quanto vocês atuem, nem quantos papéis representem: vocês nunca devem permitir-se nenhuma exceção à regra, segundo a qual devem sempre usar os seus próprios sentimentos.

Salvini afirmou: "O grande ator (...) deve sentir o papel que está representando (...) não apenas uma ou duas vezes, enquanto o estuda, mas em maior ou menor grau todas as vezes que representá-lo, não importando se o faz pela primeira ou pela milésima vez."

Atuem sempre com sua própria pessoa. (...) Vocês nunca poderão fugir de si mesmos. A partir do momento em que se perderem no palco, terão deixado de viver com verdade o seu papel, e passarão a atuar de forma exagerada e falsa.

O realismo espiritual e a autenticidade dos sentimentos artísticos (...) constituem a mais difícil [realização] de nossa arte, exigindo, ambos, uma árdua e longa preparação interior.

A diferença entre minha arte e aquela [praticada por outros] é a diferença entre "parecer" e "ser".

. *An Actor Prepares*
. *Building a Character*

Ver ATORES USAM SEUS PRÓPRIOS SENTIMENTOS, MEU SISTEMA, PSICOTÉCNICA.

Volume de voz

O volume não deve ser buscado no uso da voz em alta tensão, nem na sonoridade espalhafatosa ou nos gritos, mas sim na elevação e diminuição das (...) entonações, (...) na expansão gradual do *piano* para o *forte*, e na relação mútua que se estabelece entre ambos

. *Building a Character*

Ver ACENTUAÇÃO, ENTONAÇÃO E PONTUAÇÃO, FALA, PAUSAS NA FALA, VOZ.

Vontade criadora

O ator deve ter uma grande força de vontade. O primeiro dever de um ator é aprender a controlar sua vontade. Poucos atores possuem a determinação e tenacidade necessárias para realizar o trabalho que lhes permitirá alcançar a verdadeira arte.

Um objetivo é uma isca viva, perseguida por nossa vontade criadora. A isca deve ser apetitosa, ter substância e o poder de encantar. A menos que possua estas qualidades, nunca será capaz de atrair nossa atenção. Enquanto não for inspirada por algum desejo arrebatador, a vontade será ineficaz. Para ela, a inspiração encontra-se num objetivo fascinante. Este último é uma poderosa força motriz e um estimulante centro de atração para a nossa vontade criadora.

. *Collected Works*, vol. IV
. *My Life in Art*

Ver FORÇAS MOTIVAS INTERIORES, OBJETIVOS.

Voz

O trabalho de colocação de voz consiste basicamente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas. É comum imaginar-se que somente as vogais podem ser sustentadas. No entanto, será que as consoantes também não possuem essa qualidade? Por que não deveríamos desenvolvê-las para que se tornem tão vibrantes quanto as vogais?

Que bom seria se os professores de canto ensinassem simultaneamente a dicção, e se os professores de dicção ensinassem canto!

Depois de muitos anos de experiência como ator e diretor, cheguei à plena convicção (...) de que todo ator deve possuir excelente dicção e pronúncia, e sentir não só as frases e palavras, mas também cada sílaba e letra.

Estar "com boa voz" é uma bênção não só para uma prima-dona, mas também para o artista dramático; (...) ter a sensação de que se pode dirigir os próprios sons, (...) saber que eles forçosamente expressarão os mínimos detalhes, modulações e nuanças.

Se a pessoa que vai interpretar Hamlet for obrigada (...) a refletir sobre suas deficiências vocais, (...) é pouco provável que ela consiga levar a cabo sua principal realização criadora.

"Minha voz é minha maior riqueza", disse um famoso ator, (...) enquanto mergulhava seu termômetro de bolso em sua sopa (...) e outros líquidos que ingeria. Por preocupação com a voz, sentia-se

impelido a verificar a temperatura de tudo o que levava à boca. Isso demonstra o quanto ele se preocupava com um dos maiores dons de uma natureza voltada para a criação: uma voz bela, vibrante, expressiva e poderosa.

Salvini afirmou: "Para se tornarem atores trágicos, vocês só precisam de três coisas: voz, voz e mais voz."

Quando sentirem as possibilidades que lhes são oferecidas por uma voz bem colocada, capaz de exercer as funções que lhe são naturalmente predestinadas, a afirmação de Salvini lhes será revelada no mais profundo de sua significação.

. *Building a Character*
. *My Life in Art*

Ver FALA, VOLUME DE VOZ.